



مجلة البلاغة المقارنة العدد السابع عشر، ١٩٩٧ فريال جب وري غيزول سامية محرز مرونيكا فيساريل رئيسسة التسحيرير تأثيبة رئيسية الشحيرير • مساعدة رئيسة التحرير ماجي حسني عوض آلله هدى حسنين، وليد الحسامصي • مستيرة التحرير • مسعساونا التحرير

 مستشارو التحرير (بالترتيب الأبجدي للاسم الأخير): نصر حامد أبو زيد، ستيڤن ألتر، جلال أمين، صبري حافظ، دوريس شكري، جابر عصفور، توماس لامونت، باربرا هارلو، ملك هاشم، هدى وصفى.

 ساهم في إخراج هذا العدد: منى أباظة، عز الدين إسماعيل، ثريا التركي، إدوار الخراط، أين الخراط، حنان السبع، نادية العلى، روجر آلن، تحبة عبد الناصر، ت. ج. أندرسن، عبد الحميد حواس، ڤيرجينبا دانيلسون، محمد سراج، ريم سعد، سوزان سليموڤيتش، روبرت سويتزر، دونالد كول، كلود ماياسو، ماجي مرجان، محمد عفيفي مطر، لورنس مفتاح، شيلدن واتس، مجدي يوسف.

> الطباعة: دار إلياس العصرية بالقاهرة سعر العدد : في جمهورية مصر العربية: عشرة جنيهات في البلاد الأخرى أبما فيه تكاليف البريد الجوي) الأفراد: عشرون دولاراً : المؤسسات: أربعون دولاراً الأعداد السابقة متوفرة بالسعر المذكور.

> > · أعداد ألف السابقة ناقشت المحاور التالية:

الفلسفة والأسلوسة : ١ قالف

النقد والطليعة الأدسة ألف ٢ :

الذات والآخر: مواجهة الف ٣ : التناص: تفاعلية النصوص ألف ٤:

البعد الصوفي في الأدب آلف ہ :

جماليات المكآن آلف ٦:

العالم الثالث: الأدب والوعى ألف ٧:

الهرمينوطيقا والتأويل ألف ٨:

إشكاليات الزمان : ٩ فأ

ألماركسية والخطاب النقدي آلف ۱۰:

التجريب الشعرى في مصر منذ السبعينات ألف ١١:

المجاز والتمثيل في ألعصور الوسطى ألف ۱۲: حقوق الإنسان والشعوب في الأدب والعلوم الإنسانية ألف ١٣:

الجنون والحضرة آلف ١٤:

السينمائية العربية: نحو الجديد والبديل ألف ١٥: ابن رشد والتراث العقلاتي في الشرق والغرب ألف ١٦:

المراسلة والاشتراك على العنوان التالي:

مجلة ألف، قسم الأدب الإنجليزي والمقارن، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ص.ب ٢٥١١، القاهرة، جمهورية مصر العربية.

ت: ٣٥٧٥١٠٧ فاكس: ٧٥٦٥-٥٥٥ (القاهرة).

البريد الإلكتروني: ALIFECL@ACS.AUC.EUN.EG قسم الأدب الإنجليزي والمقارن، الجامعة الأمريكية بالقاهرة.

المحتويات

القسم العربي

	# (4 17 mill 1
	• الافتتاحية
	صلاح صالح: تجلبات أسطورية للصحرا ، الأفريقية الكبرى في الرواية العربية
	قريالًا جبوري غزول: الرواية الصوفية في الأدب المغاربي
O£.	جوزين جودت عثمان: ملامح السيرة الشعبية الأفريقية والعربية والفرنسية
	رندة أبو بكر: التجربة الشخصية كتعبير عن واقع عام
11	في شعر ديئيس پروتس ومحمود درويش
	قاطمة مسعود: الأنا - الآخرِ: أفريقيا في مرآة رحالة ألمان (١٨٤٧-١٩٢٣)
	عادل السيوي: القناع فنياً: أفريقيا وما بعدها
	ميرال الطحاوي: البِعَد الإثنوجرافي للعمل الروائي: شهادة
	عبد الحميد الزين: أسطورة الخلق في شرق أفريقيا (ترجمة نبيلة إبراهيم)
141	چيمس كليفورد: حول الأليجوريا الإثنوجرافية (ترجمة سيزا قاسم دراز)
	أحمد أبو زيد: الأنثروبولوجيا والفكر والأدب (مقابلة)
	" ملخصات المقالات الل نجليزية
404	" تعريف بكتًاب العدد
	القسم الإنجليزي
	*
٥	• الافتتاحية أحه بني عالم الأمار الأفية الأفهام النا فتالمات
7	أرتشّى مفيجي: تواشج الأدب الأفريقي بالأنثروبولوجيا والفلسفة المحلية
**	أرتشي مفيجي: تواشج الأدب الأفريقي بالأنثروبولرجيا والفلسفة المحلية دايڤيد دورسي: أبعاد الصمت في رواية الماساي: هل بالإمكان؟ لهنري كوليت
27 £8	أرتشي مفيجي: تواشع الأدب الأفريقي بالأنثروبولوجيا والفلسفة المحلية دايقيد دورسي: أبعاد الصمت في رواية الماساي: هل بالإمكان؟ لهنري كوليت نهكولاس هويكنز: ذكريات الرواة االغربو)
77 £7 77	أرتشي مفيجي: تراشع الأدب الأفريقي بالأنثروبولوجيا والفلسفة المحلبة
77 £7 77 47	أرتشي مفيجي: تراشج الأدب الأفريقي بالأنثروبولوجيا والفلسفة المحلبة
47 47 47 170	أرتشي مفيجي: تراشع الأدب الأفريقي بالأنثروبولوجيا والفلسفة المحلبة
77 £7 77 47 170	أرتشي مفيعي: تواشع الأدب الأفريقي بالأنثروبولوجيا والفلسفة المحلبة
*** ** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** ** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** ** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** ** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** **	أرتشي مفيعي: تواشع الأدب الأفريقي بالأنثروبولوجيا والفلسفة المحلبة
*** ** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** ** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** ** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** ** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** **	أرتشي مفيعي: تواشع الأدب الأفريقي بالأنثر وبولوجيا والفلسفة المحلية
47 47 47 170 167 171	أرتشي مفيعي: تواشع الأدب الأفريقي بالأنثر وبولوجيا والفلسفة المحلية دايڤيد دورسي: أبعاد الصمت في رواية الماساي: هل بالإمكان؟ لهنري كوليت نيكولاس هوپكتز: ذكريات الرواة االفريو) هون شوب: الموسيقى الدارجة مقاومة للتمبيز العنصري في جنوب أفريقيا عبد الرشيد نا الله: تفسير الأدب الأفريقي الشفوي شيرين أبو النجا: تبعة الأمومة عند الشاعرات الأفريقيات ماري هارقن: "انتصاره النهائي غير مشكوك فيه": مدخل لأدب كين سارو-ويوا ثيرجينيا أولا: خاقة معاناتهما: النمط الأنثري عند هاردي ونجوجي أنشرمان مونداله: بين العمامة والطربوش: الحداثة وقلق التحول
*** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** ** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** ** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** ** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** ** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** ** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** ** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** ** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** ** *** *	أرتشي مفيجي: تراشج الأدب الأفريقي بالأنثروبولوجيا والفلسفة المحلبة
*** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** ** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** ** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** ** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** ** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** ** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** *** ** *** *	أرتشي مقيجي: تراشج الأدب الأفريقي بالأنثروبولوجيا والفلسقة المحلبة
77 £F VF 170 127 171 177 7-1 777	أرتشي مقيجي: تراسج الأدب الأفريقي بالأنثروبولوجيا والفلسقة المحلبة
77 £F VF 170 127 171 177 7-1 777	أرتشي مقيجي: تراشج الأدب الأفريقي بالأنثروبولوجيا والفلسقة المحلبة

صوتك هذا ؟
إنني أتّاد أن ألسه
أثاد أن أنشّنَ في غصونه
رائحة الأرض، وعرق الجبال
أكاد أن أسمع في خفوقه
تدفق الكونغو العظيم بالمياه
صوتك يا أفريقيا
هذا الذّي يهزني هز الأعاصير صداه

- محمد الفيتوري

... منخرطا - لفائدة كل من الأغراب بالفعل والأفارقة المستلبين - فيهما هو حدث متزامن لاستقراء التاريخ والميثولوجيا والأدب في مسيرة مستمرة لإدراك الذات [الأوريقية] والتي تبدو لاضطرابها المؤقت وكأنها قد أقنعت الكثيرين بعدم تواجدها أو لاجدواها في واقع العالم المعاصر.

وكي سوينكا (مترجم عن الإنجليزية)

الأدب والأنثروبولوجيا في أفريقيا

القارة الأفريقية مصدر غني من مصادر الثقافة الإنسانية، ومع هذا فإن تراثها —
كعناصر أخرى في ثروتها — قد أستغل، شُوه، قُلل من شأنه، أو انتحله آخرون. وفي
عصر يرفع راية العولمة والتعددية الثقافية، لا بد من استكشاف أنساق معيشية بديلة وأغاط
مغايرة من الإبداع. وإذا كانت المعمورة تتوحد فعلاً، فلا مفر من أن يكون ذلك على قاعدة
اسهام كل يقمة فيها في تشكيل ملامح هذه الوحدة الجامعة، ولا يصح أن تنطلق "الوحدة" من
هيمنة جزء من العالم على غيره. وبناء على هذا ينبغي تسليط الضوء على أنظمة فكرية
المهمشة، مستبعدة، أو ممثلة غثيلاً خاطئاً ومجحفاً. ومن المهم إدراك أن البلاغة — بعنى
المعد الجمالي في التشكلات الثقافية — هي، في التحليل الأخير وأينما وجدت، نابعة من
حضارة قوم ما وروح شعب في مرحلة تاريخية معينة، ولا يصح أن تتحدث جماليات جماعة
ما باسم الإنسانية المطلقة وتجعل من معابيرها ميزاناً للبلاغة. ولهذا فالبعد الأنثروبولوجي
ما باسم الإنسانية المطلقة وتجعل من معابيرها ميزاناً للبلاغة، ولهذا فالبعد الأنثروبولوجي
طروي في فهم الأدب، كنا أن البصيرة الأدبية ضرورية في استيعاب الخطاب الأنشروبولوجي
لأغلط السلول.

وفي هذا العدد نستخدم "أفريقيا" للدلالة على القارة بأجمعها، ما يقع منها جنوب الصحراء الكبرى وما يقع منها النص المكتوب الذي أبدعه فرد متعين والنص الشفوي الذي أبدعه جماعياً الخيال الشعبي. إن معظم الذي أبدعه فرد متعين والنص الشفوي الذي أبدعه جماعياً الخيال الشعبي. إن معظم المساركين بأقبلامهم في ألف ١٧ — وهر عدد مخصص لأفريقيا من مجلة تصدر في أفريقيا — أفارقة بطبيعة الأمر، وهناك أيضاً مساهمون من القارات الأخرى (آسيا، أمريكا، أوروبا). وتغطى المقالات والمقالات والشهادات والترجمات والصور في هذا العدد أمياط حغرافية من أفريقيا: إلا أنها لا تتصدى لكل بلد، فالعدد ليس إلا خطوة محفرة لمسروع أوسع وأبعد لفهم الحضارة الأفريقية. لكل بلد، فالعدد دراسات مقارنة بين أداب أفريقية على درجات متباينة من التجانس، كما يقدم هذا العدد دراسات مقارنة بين أداب أفريقية على درجات متباينة من التجانس، كما يقدم هذا العدد دراسات مقارنة بين أدب أفريقي عفر أفريقي مع احترام خصوصية كل منها، قناعة منا بأن الاستيعاب الصحيح يحتاج إلى قياس فكرى ومنظور مقارن.

وألف مجلة سنوية (تصدر في الربيع) وتنشر مقالات مكتبوية باللغة العربيسة والإنجليزية (والفرنسية أحياناً) وهي تتبع نظام التحكيم التخصصي المتعارف عليه في الدوربات الأكاديمية، وكل عدد يرحّب بقالات نقدية أصيلة، نضية أو تطبيقية أو مقارنة، تلقى ضوءاً على أدبيات وبلاغيات محور محدد، وستدور محاور الأعداد القادمة حول:

ألف ١٨ : الخطاب الثقافي بعد الاستقلال في جنوب آسيا

ألف ١٩ : الجنسانية والمعرفة: إسهام المنظور الجنساني في صياغة المعارف

ألف ٢٠ : النص الإبداعي ذو الهوية المزدوجة: مبدعون عرب يكتبون بلغات أجنبية

نجليات اسطورية للصحراء الأفريقية الكبرس في الرواية العربية

صلاح صالح

أوهيد

تشكل الصحراء الأفريقية الكبرى حالة فريدة في أشكال اليابسة الأرضية من حيث المظاهر التضاريسية والأحوال المناخية؛ فهي أكثر صحاري العالم اتساعا، وأكثرها تجسيداً للحالة الأغوذجية للتصحر. ويرجع هذا إلى ندرة المياه، والتباعد الشديد بين أوقات سقوط المطر، وعدم خضوع سقوطه لأي نظام يجعل توقعه في حدود الممكن، كما يرجع إلى احتواء هذه الصحراء على جميع المظاهر التصاريسية للتصحر؛ ففيها مساحات هائلة من الصحاري الرملية المتحركة، كما هو الشأن في بحر الرمال اللبين الكبير؛ وفيها مساحات أخرى من الصحاري الحجرية، والصحاري المحصبة، والجبال الصخرية التي يبلغ ارتفاع بعضها أكثر من ألفي متر عن سطح البحر، والكتل الصخرية ذات التشكيلات العجيبة. وتتوزع في بقاع هذه الصحراء المترامية الواحاتُ الرملية والواحات الصخرية على حد سواء؛ وعلى أطرافها تمتد البوادي وأشباه البوادي، كما أنها تتصل بالغابة المطيرة الواقعة حول خط الاستواء بساحات هاثلة من مناطق السمهوب التي يتراوح غطاؤها النباتي بين السافانا الطويلة والأحراش والأجمات المتباعدة، وصولاً إلى الغابات المطيرة في أواسط القارة. وقد سُجلت فيها أعلى درجة حرارة على سطح الكرة الأرضية، وهي (٥٨) درجة مشوية في الظل. وهذه الحرارة تنخفض شتاء وليلاً إلى ما دون الصفر المثوى(١). وحين تحظى هذه الصحراء بأمطار نادرة يكون هطول هذه الأمطار ثلجياً في مناطق الرتف هات (٢). وهي لذلك تعرف أعلى فروق حرارية على سطح الكرة الأرضية بين الصيف والشتاء من جانب، وبين الليل والنهار من

إن ذلك كله جعل العيش في الصحراء أمراً في غاية الصعوبة، أو بالأخرى قريباً من المحال، لا بالنسبة إلى البشر فحسب، ولكن بالنسبة إلى معظم الكائنات الحية. فالمناطق الواقعة في إطار التصحر الكامل لا تضم أي شكل من أشكال الحياة، شأنها شأن مناطق الرمال المتحركة على سبيل المثال، وإغا تشراجع أشكال الحياة النياتية والحيوانية البرية إلى مناطق الصحارى المحصبة والحجرية والبوادي وأشباهها. هذا بالإضافة إلى مناطق الواحات بطبيعة الحال. وهذا ما استتبع ترجعُه الأنشطة البشرية التقليدية إلى هذه المناطق، في حين بقيت مناطق الرمال المتحركة في مناى عن الأنشطة الإنسانية، إلا حين يضطر بعض الضالين أو بعض المسافرين والمغامرين إلى جعلها معبراً إلزامياً يؤدي في معظم الأحيان إلى ابتلاع من يغامر بمارسة اجتبازه.

الف ۱۷ (۱۹۹۷)

والصحراء الكبري لم تصبح صحراء دفعة واحدة؛ فبقايا المجاري المائية، ووفرة الأحافير ذات المنشأ البحري، والرسوم الكثيرة التي وجدت على جدران الكهوف المكتشفة في أعماق الصحراء، وخصوصاً في منطقة تاسيلي في ليبيا، تشير جميعا إلى أزمنة كانت الصحراء فيها منطقة مزدحمة بالمراعى وصنوف الحيوان التي لا يستقيم وجودها خارج دائرة المصادر المتمتعة بوفرة في المياة والنبات (٣). غير أن وضع أرقام حتى لو كانت تقريبية، للمراحل التي كانت فيها الصحراء خارج إطار التصحُّر، أمر في غاية الصعوبة، وخصوصاً أن تاريخ الذين سكنوا الصحراء الكبرى في المراحل التي سبقت استيلاء الرومان على الشمال الأفريقي ثاريخ بتسم بقدر كبير من الغموض(٤) نتيجة لافتقاد الوثائق والوسائل المادية التي عَكن الباحث من معرفة الحقائق الكبرى، ونتيجة لكثرة الأقوام والشعوب والقبائل التي قطنت الصحراء في حقب متداخلة زمانياً ومكانياً، على نحو يصعب معه تعيين هذه الحقب، كما يصبح وجود بعض الشعوب رهنا بالظنون والترجيحات والأسطورة؛ فالدليل الوحيد على وجودها مجرد إشارات عابرة منقولة مشافهة من جيل إلى جيل، دون أن يتمتع وجودها بعمومية الانتشار والحدود المقبولة من التناسق الخاص بين الإشارات التي يمكن عدُها مصدراً للمعلومات التي بأخذها المؤرُّخ في الحسبان. وقد أسهم هذا في ترسيخ إيمان معظم الصحراويين الحالبين بأن السكان الأصليين للصحراء في الأزمنة الغابرة كانوا من الجنِّ، وأنَّ هؤلاء انتقلوا إلى عالم الخفاء نتبجة لعدد من الخيانات المتكررة التي مارسها الإنسيون في تلك الأزمنة؛ هذا بالإضافة إلى إعانهم بأن القبيلتين الإنسية والجنبة انحدرتا في الأصل من صلب واحد^(٥).

لا بتوافر لدى المؤرخين ما يساعدهم على مقارية الحقائق الاحتمالية الخاصة بالأصول السلالية للصحراويين القدما ، كما هو الشأن بالنسبة إلى النوبيين الحاليين في جنوبي مصر، والجرمنت القدما ، في وسط الصحرا ، والطوارق في منطقة الهوجار جنوبي شرقي الجزائر على سبيل المنال، وخصوصاً ما تعلق بالجرمنت الذين برتد إليهم أصل الفراعنة وفقا لبعض الآرا ، الأرا ، أخرى: هذا بالإضافة إلى الآرا ، الأخرى التي تذهب إلى القرأ و ألكامل لشعوب الجرمنت بعد اندحار دولتهم أمام هجمات الرومان الذين لم يكتفرا باحتلال الشاطى ، الجنوبي للبحر المتوسط كله، وإنما لاحقوهم إلى أعماق الصحرا ، وساعدهم في ذلك عرباتهم الحربية السريعة الخفيفة، التي مكتنهم من إبادة أي تهديد مصدره عمن الصحرا ، (۱۷).

الصحراء والتخييل الفئس

من الطبيعي أن يكون لكل بنية جغرافية قدرتها الخاصة على إثارة الخيال الفني بطريقة أو بأخرى. وماسيتم ذكره يتعلق بقدرة الصحراء على إثارة المخيلة البشرية عموماً، وليس التخييل الفني فحسب: فإن ذلك سيكون في إطار التمايز النوعي، وليس في إطار التخاصل الكمي بن بيئة وأخرى. لأنّ فعاليات التخييل الفني وآليات صدوره عن بيئة جغرافية تخضع لعدد كبير من العوامل والآليات المتراكبة، التي تخرج عن نطاق اهتمام هذه المادة. ومع ذلك فلابد من الإشارة إلى بعض الأدوار التي تلعبها الصحراء في إطار علاقتها بالتخييل، بوصفها حاضناً له ومحرضاً على إطلاقه إلى حدوده القصوى، مع التذكير

بالخصوصية الشديدة التي تشد الجذور الأولى للثقافة العربية وللفة العربية أيضاً إلى الصحراء، في الاتجاهن الفني والدين الإسلامي، الصحراء، في الاتجاهن الفني والدين الإسلامي، ولذ التي يتشكل مع الصحراء الإفريقية إقليساً جغرافياً واحداً لا يفصل أحد شطريه عن الآخر سوى البحر الأحمر الذي لا يشكل أكثر من شريط ماتي شديد الضيق إذا ما قيس بالاتساع الهائل للصحراء.

بهنالك:

١- تلك المساحة الهائلة من اليابسة التي تمكن البصر- بسبب جوها الجاف- من استشراف الفراغ البعاف. استشراف الفراغ السماوي استشراف الفراغ السماوي بصورة مثالية، بحيث بجد فيها الإنسان نفسه كائناً متناهياً في الصغر والضآلة، داخل عالم غير متناه في الانساع. ولذلك يتجاوز إبراهيم الكوني تسمية الصحراء إقليماً أو قارة، ويسميها كوكب الصحراء، وذلك في عدد غير قليل من الواضع (٨٠).

٢- ذلك التطرف المناخي الذي لا نجد مشيلاً له في أي مكان آخر على سطح الكرة الأرضية، فالفروق الحرارية هائلة بين الليل والنهار، وبين الصيف والشتاء، كما سبقت الإشارة، بحيث يجتمع في مكان واحد، الحرُّ الشديد والقرُّ الشديد، ولا يفصل بينهما سوى عدد قليل من الساعات، تبعأ لطول النهار وقصره. والمطر لا يسقط فيها إلا نادراً؛ وحين يسقط فإن سقوطه يكون مدمراً نتيجة لما يحدثه من فيضانات وسيبول. والعواصف الرملية عواصف عنيفة إلى أقصى الحدود؛ فهي تستطيع دفن قرى وواحات بأكملها، بواسطة كئبان الرمال المتحركة التي تشكل جبالاً هلالية متفاوتة الأحجام، يبلغ ارتفاع بعضها في بحر الرمال الليبي الكبير والربع الخالي في الجزيرة العربية أكثر من أربعمته متر، ويصل البعد الأقصى بين طرفيه إلى حوالي خمسة عشر كيلومتراً. وتسير هذه الجبال الهائلة وفق اتجاه الربح وبسرعة متوافقة مع سرعتها (٩). وهذا التطرف في الظواهر المناخية لا يستطيع الصحراويون أن بجدوا له تفسيراً مفنعاً خارج التفسير الأسطوري أو الخيالي اللذين يصبان مباشرة في التخييل الفني؛ فالتفسير العلمي على سبيل المثال، لبعض الظواهر والحالات في الصحراء، لا يختلف عن التفسير الأسطوري من الناحية الشكلية، كما في تفسير وجود المياه في آبار الصحراء الكبري، حيث يردُّ التفسير العلمي وجودها إلى زمن جيولوجي سحيق بتجاوز ملايين السنين، كانت فيه الصحراء الكبرى مركزاً للقطب الجنوبي قبل انفصال القارات بعضها عن بعض، واتخاذها الشكل الحالي(١٠١، خلافاً لما هو شائع بخصوص حصر تغذية هذه الآبار بواسطة مياه الأمطار التي لا تستطيع الكميات النازلة منها عبر مئات السنين سوى تغطية جزء يسير مما يتم استهلاكه؛ هذا في حين يذهب التفسير العلمي الأدق المشار إليه إلى وجود المياه داخل الصخور ذات القوام الإسفنجي، منذ كانت الصحراء والقارة الإفريقية بكاملها في منطقة القطب الجنوبي.

٣- تلك الخصوصية المشهدية الفريدة التي تتمتع بها الصحرا، في إطار التضليل وتفتيت البيقين با تراه العين من خلال تأثير السراب، وفي أثناء هبوب العواصف الرملية وانتقال الجبال وابتماد الآفاق واقترابها؛ فعندما تفقد العين إمكانية حسم الشك القائم بين الحقيقة وخلافها، وهي التي اعتاد الإنسان الاستعانة بها من أجل التثبت بما هر مشكرك فيه عندذ تختلط الحقائق بالأوهام، وتنطلق المخيلة حمن ثم لرسم مشاهد ومرئيات داخل

الظاهرة السرابية لا وجنود لهما إطلاقهاً. تدفع الذين تصاملوا طويلاً مع هذه الظاهرة إلى التشكيك في وجود كل شيء، والإيمان بوجود كلَّ شيء في الوقت نفسه.

إن حالات زيغ البصر الناجمة عن تأثيرات الظاهرة السرابية وغيرها، وما تُخلفه في الرعي من أثلام، تجعل المناخ مهيأ لأن تستشمر المخيلة البشرية التخييل الواقعي، حيث يصبح تناول الظاهرة السرابية فنياً تخييلاً مزدوجاً مضاعفاً، أو تخييلاً للتخييل، بوصف جميع ما تراه العين في نطاق السراب مجرد تخييل صرف.

٤- اكتظاظ الصحراء بعدد من العلامات ذات الطابع الثقافي، وارتباطها بثقافات المنطقة والأدبان السعاوية؛ فالإسلام ولد في قلب الصحراء، وولدت المسيحية على أطرافها، وشكلت بعض الصحراي مكاناً مشالياً لخلوات بعض الرهبان ويناء بعض الأديرة. وكذلك شكلت صحراء سيناء في الثقافة التوراتية معبراً وموضعاً للتيه البهودي المشهور، وموضعاً كذلك لالتقاء الإنسان بالحالق، ونزول الوصايا العشر. والصحراء الكبرى تضم جميع ما خلفه وتوثبات الحبال. وتضم الكهوف المنتشرة على مساحات كبيرة في وسط الصحراء عدداً لا يعصى من الحبول المي قدمت للمؤرخين والجيولوجين والأنثر يولوجين مادة ثمينة إلى أقصى يحصى من الرسوم التي قدمت للمؤرخين والجيولوجين من تقديم براهين مادة ثمينة إلى أقصى المصحراء من خصوبة شاملة، ومكنت الأنثر يولوجين من النفاذ إلى عوالم شديدة النأي الإبغال في الماضي السحية، وشديدة الغني والثراء بما تحيل إليه من أشكال العيش البشري. الأول.

تصعب طبعا عملية الإحاطة بكل ما تستطيعه الصحراء من تحفيز المخبلة الإنسانية على التبوشب والانطلاق، وخصوصاً أن المواقف الإنسانية من الصحراء قد تتعدد بتمدد المتعاملين معها، وتختلف تبعاً للملاقة التي يمكن أن تكون قائمة مع ذلك الامتداد المقفر العجيب؛ فالساكن فيه غير الذي تضطره الظروف إلى المجي، إليه أو إلى اجتيازه؛ وأيناء الصحراء يرونها بعيون تختلف عن عيون أبناء سواها من المناطق الأخرى، وتختلف عن عيون الباختين فيها عن الثروات الباطنية والكنوز؛ وذلك كله يؤثر سلباً أو إيجاباً، وقوة أو ضعفاً، وخوداً في آلية التخييل على المستويات كافة.

الرواية العربية والصحراء الإفريقية الكبرس

في الحقبة التي شهدت ظهور الشعر الجاهلي في صحراء الجزيرة العربية وازدهار الحرار الفكري الذي توجه ظهور الإسلام، لم تكن الصحراء في الجانب الإفريقي تضم شيئاً ميزاً ومهماً من هذا القبيل. ورعا عاد السبب في هذا بيساطة إلى خلو الرقعة الكبرى من كثافة سكانية كافية لإنشاء ثقافة وإنتاج آثار إبداعية مهمة في تلك الحقبة. ورعا عاد السبب إلى أن ما ازدهر في الصحراء العربية وجد سبيله إلى التدوين والانتقال إلى العصور اللاحقة، في حين لم يحظ ما كان محتمل الحدوث في الصحراء الإفريقية بالسبل الكفيلة بإيصاله إلى عصرنا الحالى. ولكن ذلك لا ينفى أن للصحراء الإفريقية الكبرى خصوصيتها بإيصاله إلى عصرنا الحالى.

الثقافية، وأساطيرها وحكاياتها المنقولة مشافهة من جيل إلى جيل، ولها - فوق ذلك- ما تم اكتشافه مؤخراً في أعماق مجاهلها ومفازاتها من رسوم ترجع إلى مراحل مختلفة من التاريخ الخصيب، إضافة إلى بعض المدونات التي تلقي الضوء على تنوع المشارب الثقافية التي أسهمت في صياغة جملة البنى الفكرية والمعتقدية والاجتماعية للقبائل التي لاتزال تعيش في الصحراء الكبرى حتى هذه الأيام.

ولا شك في أن الحزام المستعرض الكبير الذي تشغله هذه الصحراء بين المجالين المثانين، الأطلسي غرباً، والهندي شرقاً، يشكل فاصلاً طبيعياً بين نصغي القارة الإنريقية، الجنوبي والشمالي، وحاجزاً جعل التمازج بين هذين النصفين إثر اكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح قازجاً "هشاً" ينضح بالرخاوة والقابلية للاتفصام، ليس نتيجة لما يكن زعمه من فروق عرقية بين البيض أو "السحر" في الشمال، والسود في الوسط والجنوب، ولكن نتيجة لاختلاف الثقافات التي نهلت منها كل جهة، ونتيجة لتوجهات المصالح الاقتصادية الكبرى لاختلاف الشمال الذين ارتبطوا بالعالمين العربي والإسلامي عبر الدين، وارتبطوا بالغرب الأروبي خلال قرون طويلة عبر الإطلالة على المتوسط والمتازعات الاستعمارية، وعبر قرون متعددة من تجارة الرقيق والذهب والعاج، وجميع ما كانت تنتجه القارة، في حين انكفا وسط القارة على نفسه عقوداً طويلة من الزمن، انتهت بازدهار العلاقات التجارية بين العرب والشطر الشمالي من شرق القارة الإقريقية، والاستعمار الغربي الذي بدأه البرتغاليون في منا الصاح.

ولم نشر إلى ما أشرنا إليه بقصد عرض معارف عامة لا شأن لها بالموضوع: فالروابات العربية التي اتخذت الصحراء الإفريقية الكبرى مجالاً أو موضوعاً، أشارت إلى تنو الشارب والمؤثرات الشقافية التي عملت على تكوين سكان الصحراء. وأشارت أحياناً إلى تنافوها واضطراب تجانسها المنشود. وهذا التنافر جعل حياة الصحراء تبدو دائمة الاضطراب، بحيث يتضافر العاملان الثقافي والمنافي معاً. لطبع حياة سكان الصحراء الكبرى بذلك القموض الخاص، وذلك الترحل الدائم في المجال المكاني، وذلك التُوسان الذي يبدو البوم أزليا بين التصورات الحرافية المتحدرة عن أصول إفريقية خالصة ضارية في القدم من جهة، والمعتقدات الإسلامية التي تتجلى بشكل أساسي في عارسة شعائر العبادة من جهة،

رعاكان النظر إلى الصحراء الكبرى بعن أساطيرها أو عن وجودها الأسطوري أمرا شبه محال: لأن كلّ ما فيها يبدو خارقاً للمعتاد، كالمناخ والتضاريس والحيوان والنبات. وقد عش الناس أزمنة طويلة جذاً يتأملون ذلك الخلاء الخراقي، باحثين عن تفسير لوحوده، وعن تفسير لوحوده، وعن تأسير لوحوده، أسطورية حلت على مساحة أسطورية فأخرجتها عن الأنساق الجغرافية الصالحة للعيش، بحرمانها من أهم أسياب الحياة (للا)، وأبقتها نوعاً من الشهادة الدامغة على جبين كوكب الأرض، تذكر أبنا ها بميرائهم المرابط المناسبة على المساحد الإلهي، والحرمان والعقاب الذي لا يكفي إنزاله بجبل واحد، ولا المتاب ختى ببضعة أجيال، لشفاء غليل الآلهة وأهل الخفاء والأقدار من الانتقاء. لقد ولد العقاب منذ الأزل. وسيبقى مع أبناء الصحراء إلى الأيد، لا يشفع لهم ما تشبعت به أجيبالهم المتلاحقة من عذاب وآلام، رعا لم يتحملها شعب آخر؛ إذ لا مهرب منه إلا بالموت والعودة من عذاب وآلام، رعا لم يتحملها شعب آخر؛ إذ لا مهرب منه إلا بالموت والعودة

(1997) 17 شأ

إلى "واو" الحلم، والمآل الجميل، والفردوس المفقود الذي يستحيل بلوغه خارج الموت. (١١)

وقد تفاوتت الروايات العربية التي تناولت الصحراء الأفريقية الكبرى في إيلاء أساطير الصحراء الأفريقية الكبرى في إيلاء أساطير الصحراء أو الوجود الأسطوري للصحراء أو مينة أو عابرة، ولكن قلما مرت رواية بهذه الصحراء دون أن تلتفت إلى شيء من التغريب الأسطوري أو الابتعاد ببعض ما تضمّه الصحراء عن العوالم المألوفة في الأمكنة الأخرى وأحياناً في الصحراء نفسها، مهما كان موضوع الرواية.

فجمال الفيطاني على سبيل المثال في "الزويل"، التي تجري أحداثها في الصحراء المصرية، والتي يكرسها المؤلف للحديث عن رجال الأمن السريين، الذين ترى الرواية أنهم يشكلون عشيرة واحدة منتشرة في كل أنحاء العالم، ويتقيمص أفرادها مختلف الأدوار، ابتداء من ماسحي الأحذية، وبوابي العمارات، وعمال المطاعم والمقاهي، والبدو، وانتهاء بالجنرالات ورؤساء الحكومات واللول - هذه الرواية لا تخلو من العناصس الأسطورية أو محاولة الأسطرة، وأحياناً افتعالها، سواء تجلى ذلك في عمارسة الطقوس، كالحج العجيب الذي يقوم به الزويليون إلى جبل صحراري عظيم على هيئة تمساح (۱۲)، أو تجلى في بعض العدات الغريبة، كالأطعمة التي يطعمونها لأسراهم أو "ضيوفهم" الإلزاميين (۱۲)، والشيخ "صهيج" الذي لم يستطع أحد من الزويلين رؤية وجهه إطلاقاً، بسبب لثامه. وحين أصر أحد الشباب على رؤية وجه الشيخ (علم الشباب الإ أن مات فور انكشاف اللثاء عن وجه الشيخ (٤١٠) وكأن الكاتب بريد فما كان من الشباب إلا أن مات فور انكشاف اللثاء عن وجه الشيخ خلفها مدعو البطولة من خلال ذلك أن يشيير إلى أن وجود الأفنعة الراهنة التي يختفي خلفها مدعو البطولة والمسؤوليات الكبرى وأصحاب الألقاب العظيمة في أجهزة الدولة وماشابه ذلك، أقل أذى من الأتعة: فانكشاف الوجه المقبقي لهزلاء أمر مرعب بحجم الحقبقة.

وفي هذا الإطار لابُد من التساؤل حول الحدود التي تقف عندها الأسطورة، ومتى تكون الأسطورة أسطورة، ومتى تكون غير ذلك، لاسيما في منطقة الصحراء الكبرى التي لم تلق مع شعوبها أي نوع من أنواع الاهتمام العالمي إلا في وقت متأخر، قياساً إلى المناطق الأخرى من العالم، فظلت أساطيرها مدفونة في أمداء الرمال الأبدية، تحتفظ ببعضها ذاكرة الصحراويين التي تتساهى في أحيان كثيرة مع ذاكرة الرياح الصحراوية الهوجاء من ناحية تضبيع الملامح السابقة، ومحو التخوم، وطمر عوالم كاملة، وتعربة عوالم أخرى، دون أن يخضع ذلك التقلّب المندفع العنيف إلى أي ضابط.

لقد مكننا الاهتمام المحلى والعالمي بعواله انصحراء وتاريخها البعيد، ويخاصة إثر اكتشاف رسوم الكهوف، من الاطلاع على بعض الصياغات ذات الطابع الأسطوري لعناصر مختلفة من عوالم الصحراء، مع ذلك لا يمكن الذهاب إلى عد كل ما يضارق المألوف أو الحقيقة الاحتمالية من النواحي العلمية والاجتماعية والتاريخية، مجرد أساطير: فالأسطورة لا تصير أسطورة ما لم تلتزم بنية واحدة في العمومية، وفي الصيغة الكلية، وليس في التصير أسطورة ما لم تلتزم بنية واحدة في العمومية، وني الصيغة الكلية، وليس في على قوامها الأساسي عبر الأجبال دون أن يتنابها النغيير، ودون أن تشكل تطابقاً محتملاً مع قية محتملة.

وهذا التصور المقترح للأسطورة مستقراً من أغلب الميثولوجبات المشهورة في العالم ١١ (١٩٩٧) القديم، "كالإغريقية والرومانية والسورية والفرعونية والعربية القديمة والفارسية والهندية إلخ".

وعلى هذا الأساس تخرج صياغات روائية كثيرة، لأحداث وقضايا كثيرة، عن الإطار الأسطوري المتصاشي مع التصور المقترح السابق.. ويصب في خانة الأسطرة التي تنوس موادها بين حدود شديدة التباعد، سواء كان ذلك من ناحية صياغتها الفنية، وإسهامها في إثراء العمل الروائي ، واستثمارها الجمالي بصيغته العريضة، أو كان ذلك في درجة اقترابها من المادة الأسطورية التي يريد لها كاتبها النهج على منوالها، أو الاقتراب منها.

فالطبب صالح في موسم الهجرة إلى الشمال يستقدم في قلب الظهيرة الصحراوية التي تشدي في قلب الظهيرة الصحراوية التي تشدي كل شيء، بدويا يستوقف السيارة ويطلب تبضاً "بشفطه" ويمضي ا^^\. والحادثة بكل ما فيها واقعية صرف، ولكنها في الوقت ذاته تنحو نحواً غرائبياً يصب في إطار الأسطرة، وبخاصة في طريقة وصف البدوي، وظهوره المباغت، وطريقته في "شفط التبغ"، وكأنه كان يداوي ذلك الحريق الكوني الصحراوي بحرق نفسه، أو بحريق صغير مماثل، يختزل الاحتراق الأبدي الكبير في الصحراء الكبرى.

وقريبا من ذلك يحاول عبد الحميد بن هدوقة أن يمنح "القبلي" الرياح الصحراوية في "ربح الجنسات المسجدة الإجتماعية " "ربح الجنوب" بعداً أسطورياً أو عجائبياً، قلل من قيمت الفنية تلك الصبغة الاجتماعية "الخالصة" للرواية، واللهجة التعليمية التي طفت على أعمال الكاتب، في مخاطبة الفلاحين الجزائريين: لا شك أن الربح تكون أول نفير للناس يوم تقوم الساعة (١٦٦، ولذلك جاءت هذه الصباغات العابرة على ألسنة العجائز انسياقاً مع البناء ذي الطابرة على ألسنة العجائز انسياقاً مع البناء ذي الطابع الواقعي العريض للرواية.

والروائيون الآخرون الذين تناولوا ما يبدو أنه يصب مباشرة في حيز الأسطورة. تضبع الحدود بين ما نقلوه من مواد أسطورية، وما تعمدوا أسطرته فعلاً، يحيث لا يبقى في ظل غياب "فهرس أو معجم أو موسوعة ما" لأساطير الصحراء الكبرى سوى الانقياد "للشحليل النصي" الذي يفترض فيه أن يكون كفيلاً بالتفريق بين الجانبين.

فصبري موسى في مشهد المشي على الجسر (١٧٧) قدم طريقة معروفة من قبل أيام حمورابي في الكشف عن جناية بعض المتهمين، ولكنه في "فساد الأمكنة" نحا بالمشهد منحى طقسياً عجائبياً، برشع بحاولة الكاتب "الناجحة" في إضفاء الطابع الأسطوري على بعض ما تناوله من عوالم الصحراء، على نحو يتبح لنا عد هذا المشهد مع مشهد النسوة اللواتي بعلقن المعقود المسنوعة من الحبوب والخرز الملون على الأشجار البنيسة النادرة في الصحراء المناهد التي ترمي إلى إضفاء البعد الأسطوري أو العجائبي على بعض المارسات الطقسية، دون أن تصدر الممارسة عن أصل أسطوري بالضرورة. وهذا على خلاف ما تم ذكره في "فساد الأمكنة" عن "كوكالوانكا" الجدا الأكبر لقبائل الصحراء - بحسب ما ورد في الرواية طبعاً - وإقامته الأبدية في ذلك الجبل الصحراوي العجيب بعد تحوله بغعل إدمان التعبد في أحد الكهوف إلى صخرة عظيمة يتدفق منها الماء ليسقي واحة عظيمة في قلب الصحراء الصخرية الماها الأسطورة؛ بالما السيرورة العامة لهذه الحكاية العابرة التي ليس لأننا غلك معرفة بأصلها الأسطوري، بل لأن السيرورة العامة لهذه الحكاية، وخاصة أن تتحور رحلة "إيسا" بسبيكة الذهب إلى الجد الأكبر، وطريقة بناء المادة الحكائية، وخاصة أن تتحور رحلة "إيسا" بسبيكة الذهب إلى تغسير الوجود المائي العذب الغزير المتدفق في الراحات

١٢ ألف ١٧ (١٩٩٧)

الحجرية، في قلب ذلك الجحيم الفظيع الذي يبدو بلا نهاية. ومعروف أن النزوع إلى تفسير الظواهر الطبيعية، المألوفة والخارقة، من أبرز الوظائف التي تناط بالأسطورة.

ويشكل عام نستطيع ذكر الجوانب التي نحت إلى أسطرتها الروايات العربية ذات العلاقة بالصحراء الإفريقية الكبرى ضمن النقاط الآتية:

١- الممارسات الطقسية:

لا بد من تناول أسطرة الطقوس بعذر شديد، نتيجة لإمكانية عد أية عمارسة طقسية عمارسة تنحو نحوا أسطوريا، إذا تم النظر إليها من بعد، أو من الخارج، ونتيجة لاتحدار الطقس من التصورات الأسطورية، أو ما يقع في مقامها، بشكل مباشر، ونتيجة لتأرجع الممارسة الطقسية بين الديمومة والآنية، بالإضافة إلى رحابة الحدود التي تفف عندها عجائبية الطقس ونزوعه نحو الأسطرة، بالإضافة إلى ما يكن قوله بخصوص علاقة الطقس بالعبادة والتقديس، وإمكانية تجاوزها إلى مناطق أخرى تخرج عن إطار الدين، كالعادات والتقاليد. مكان الكرة الأرضية، لكن وسائل الإعلام السمعية والبصرية في الغرب مثلاً، تستطيع تصويرها على أنها شعيرة دموية متوحشة. ولا تأخذ المسألة هنا صيفة دفاع أو هجوم، ولكن جميع الطقوس بلا استثناء يمكن النظر إليها على أنها شيء غريب "غير مألوف" يثير مشاعر شتى لدى الذين لا يارسون الطقس، تتراوح بين الاستهجان والسخرية والوصف باللامعقولية، والدشة والتعجب، وما إلى ذلك.

وقد عبرت معظم الروابات العربية بطقوس شعوب الصحراء الكبرى بشكل سريع أحساناً، كما في بعض الأمثلة السابقة، مشل حج الزريلين إلى جبل له هبئة تمساح في "الزريل"، والمشي على الجمر، ومباركة الأشجار الصحراوية بالخرز والأزرار والبذور في "فساد الأمكنة". وقد تقف هذه الروايات عنده طويلاً كما في معظم أعمال إبراهيم الكوني، الذي يعادل أن يمنح كل أفعال الصحراويين البعد الأسطوري والاتصاف بالعجائبية في الحد الأدنى، كشرب الشاي الأخضر الذي لا تكتمل طقوس تناوله دون أدواره الشلائة """، والانجذاب بالأخان والغناء في المناسبات والأفراح العامة إلى درجة الوجد والذوبان الكلي خارج الوعلى الترفاس "الكمأة" حتى لو سبقتهم إلى نهشه أفعى ("")، وهناك أيضاً تلك الأساليب العجبية التي يتبعها العرافون والسحرة وأشباههم في اكتشاف مواقع أيضاً تلك الأساليب العجبية التي يتبعها العرافون والسحرة وأشباههم في اكتشاف مواقع عشر مرات .. مع الدبك، سفك دماء قطة أنثى سوداء و.. أظافر طفل لم يبلغ السابعة من العمر ولم يمض على موته ثلاثة أيام .. الشروط تعجبيزية ("")، ومؤاخاة المقارب ("")، وطقوس الزواج، واضطرار العربس إلى المكوث أياماً في خيمته لا يبرحها، وضرورة فرار العروس وارجاعها إلى "عربسها" المنتظر ("")...إلخ.

ومن الواضح أن لكل طقس يواظب عارسوه على عمارسته عبر الأجيال أصلاً صادراً عن تصور أسطوري، سواء تحبّر ذلك الأصل في تجربة نصية ثقافية، أو اقتصر وجوده على إيمان غامض لدى المؤمنين به بضرورة التزام عمارسته بحذافيرها. فالرجل الذي غادر خباء عروسه ليقضي حاجته، وقع في عدد من المصائب الكبرى لأنه خرج دون سلاح كما تقضي الطقوس (۲۷)، وحمل السلاح في الصحراء أمر مسوعً رمفسر من الناحية المنطقية الخالصة. وكذلك التزام وضع غطاء للرأس للرجال والنساء على حدّ سواء: فمناخ الصحراء لا يسمح بالتخفف من غطاء الرأس- ورعا اللئام أيضاً- ومخاطر الصحراء تفرض التزام حمل السلاح حتى لو لم تكن هناك حاجة لاستعماله أو لحمله.

ولذلك تشددت أجيال الصحراويين في ضرورة التمسك عمل هذه الأمور الضرورية للحفاظ على الأمن الفردي. وفي ظل مجتمع تسيره الأعراف والتقاليد، يتحول التشدد تلقائياً إلى طقس مقدّس، ومن ثم يؤدي خرقه أو تدميره إلى كارثة أو ما يشبه الكارثة. كما حدث لأختوض الذي قتل أنثى الودان الحبلى فقضى بقية عمره في عقوبة طويلة لم تكُف قبال الجان عن إنزالها به ١٩٨٦، وذلك مسوع أيضاً منطقياً وواقعياً؛ فوصايا الصحراء بعد، قتل إناث الحيوانات في وقت الإخصاب، ووصايا عدم اقتلاع شجرة أو عشبة أو نبتة من جذورها، ترمى ببساطة إلى ضرورة الحفاظ على استمرار الحياة النباتية والحيوانية البرية؛ وذلك لضرورتها القصوى للحفاظ على استمرار الحياة البشرية التي تعتمد عليها في حياتها. ولذلك ينزل العقاب الأبدى بخالقي هذه الوصايا.

ويعد انتظار الذهاب إلى "واو" الحلم المتماهية مع الفردوس المفقود - الأصل والمبتدأ والمآل - محوراً مهماً يدور حوله كثير من الممارسات الطقسية في أعمال إبراهيم الكوني. التي تشوجها رحلة جمعية للصحراويين بقيادة الراكب على حمارته، حتى تكتسحهم حمى الشوق إلى الخلاص، فينساقون وراءه بيقين المسوقين إلى الذبع، ومع ذلك يتابعون الانسباق وراء حتى الهلاك العظيم الذي أباد عدداً هائلاً من قبائل الصحراء، دون أن يعرف أحد م إذا كان ذلك الهلاك الجمعي، أو بالأحرى الانشحار الجمعي، خلاصاً أدى إلى الفوز بالعود: إلى "واو"، أو كان انتحاراً خالصاً.

الشخصيات

حظيت الشخصيات الأسطورية في الأساطير المشهورة (الإغريقية والرومانية والفرعونية والفارسية والهندية والعربية القدية...) بنصيب عظيم من الاحتفاء بها فنيا، وخصوصاً في مجال الفن التشكيلي والسينما والمسرح، حيث وجد الفنان في تلك الأساطير ينبوعاً ثراً من الإثارة والجمال والفني، وموضوعاً لا يستنفد ولا يستهلك مهما تكرّر طرقه.

والرواية عموماً لم تنطرق في تاريخها الطويل إلى الشخصيات الأسطورية إلا على سبيل الندرة، وبشكل عنبر أحياناً، ورها كان السبب في هذا كامناً في نزوعها الواقعي. وجريها وراء مواكبة الحياة، على نحو يبعدها عن معالجة الموضوعات والشخصيات ذات الانتماء الأسطوري.

والرواية المعاصرة لم تحدث انقلابا فيما يتعلق بالعلاقة مع عوالم الأساطير، ولكنها عمدت إلى اصطناع الطابع الأسطوري؛ وكانت الشخصيات الصحراوية بطبيعتها الراقعية من أبرز الشخصيات التي سعت الرواية العربية إلى محاولة أسطرتها، نتيجة لما تتمتع به من غنى داخلي، وتناقض أحياناً، وعمق نفسي، وسلوكيات غريبة، وما إلى ذلك، على نحو يسهم في قطع الوشائج والعلاقات المنطقية مع المجتمع والحياة، ويسهم في المزيد من التغريب

١٤ أَلَفَ ١٧ (١٩٩٧)

والانقطاع عن أسباب التحقق الواقعي من وجهة نظر الذين يعبشون بعبداً عن عوالم الصحراء. وعلى الرغم من النهج الواقعي المتسئل في معظم الروايات التي تعاملت مع الصحراء الكبرى، فإن بعضها حاول إحاظة بعض الشخصيات بهالة أسطورية، بطريقة ما. "فالقدال" في "السيسبانة" كان يشبه "ألمهدي المنقط" الذي ينتظره السودانيون بلياسه الأبيض الناصع البياض، وطلعته البهية، راهتين خلاصهم بقدومه (٢٦٨). والسيسبانة نفسها كانت امرأة مثقلة بأبعاد ماورائية، يسيرون ورا ها عندما تسير، وينكفئون على أنفسهم في سبات الانتظار عندما تباس وتعطر للانتظار (٢٠٠).

وفي "جزيرة العوض" نجد العوض العجوز يبحث في أرجا ، جزيرته عن وهدة صغيرة يقضي نهاره مقعباً فبها على نفسه ولا تسلية له سوى مداعبة فخذي المرأة التي تزوره من زوجات أولاده، ومع ذلك يصبح بعد الموت ولياً ويصبح قيره مزاراً(٢٦).

وتضم بعض أعمال إبراهيم الكوني عدداً كبيراً من الشخصيات الصحراوية ذات المنحى الأسطوري، أبرزهم "الشيخ غوما" في رباعية "الخسوف". ولكن على الرغم من كل الهيئمة الأسطورية التي غُلف بها والمساحة النصية التي حظى بها، فإنه بقي في إطار البعد الواقعي حتى بعد ما فعله ونسبه الكاتب إليه، كاجتراح البطولات الاستثنائية في القتال ضد الفزاة الطلبان، وفي تحرير واحة "غات" بعد أن احتلها القرنسيون، وأسلوبه في زعامة القبلة، التي احتدات إلى زعامة الصحراء الكبرى، برغم زهده الشديد فيها، ويقانه في شبابه المكراً أعواماً طويلة ببحث عما يكن تسميته بعرفة المقانق المطلقة الكبرى فلا يجدها خارج نفسه، وخارج ما اعتاد الصحراء ويون غارسته بشكل عام.

غير أن أهم الشخصيات التي ترتبط بمحاولات الأسطرة في أعمال ايراهيم الكوني هي الشخصيات الحيوانية التي يذهب الكاتب إلى أن أهل الصحراً، يرون أنها تنتمي إليَّ قبائل الجان، ويرون أنهم من نسلها، وأن خطيئة ما مسخت أجدادهم ("الضبُّ والودان") في صور حيوانية. ذلك بأن هناك اعتقادين شائعين لدى أهالي الصحراء الكبرى، يردُ الأول أصلُّ الصحراويين إلى "الودان"- وهو نوع من الظباء الجبلية التي يؤدي اصطباد اناثها وخصوصاً في حالة الحمل، إلى الإصابة بلعنة أبدية، كما حدث للذي نصب شركاً أودي بحساة احدى الإناث وهي على وشك الولادة، فسمع هاتفاً يقول له "لقد قتلت أمّى"؛ وإثر ذلك بدأت رحلة العذاب الأبدي، حيث يخصص الجني يومياً وقتاً ينهال فيه بالضرب المرّح على الأنسى الذي نصب الشرك، ولم ينقذه من هذه اللعنة الفظيعة سوى مبيئه اليومي قرب قبر أمه. ولكن ضرورات الحياة الرعوية، والسعى وراء الجمال الساعبة نحو المراعي البعيدة، جعلته يحمل قبر أمه بطريقة ما، حيث نبش القبر وحمل حمجمتها معه أبنما حلٍّ، وكان ذلك كفيلاً بإعفائه من الضرب اليومي. إلى أن استيقظ يوماً على برد صقيعي عجز عن تحمله دون أضرام الناو بشجرة سدر كان بلوذ بجذعها. واقتلاع عشبة أو شجرة من جذورها خطيئة أخرى لا تغتفر، وفن شرائع الصحراء، ففاجأه سيل عارم جرفه وجرف معه جمجمة أمَّه التي كانت تحميه من اللعنة. وكاد أن يوت في السبل لو لم تنقذه الشجرة التي كان أضرم بها النار. ومن الطبيعي أن يعاوده إثر ارتكاب الخطيشة الثانية - العقاب اليومي الذي لازمه طيلة حياته(۱۳۲).

أما الاعتقاد الثاني فيردُّ أصل الصحراويين إلى الضب؛ ذلك الحيوان الذي يقضى

حياته على حجر فرق جحره كفيلسوف خراقي متوحد: لا أحد يراه يأكل، والماء مقتله، وخطيشته الكبرى أنه دنس الماء الذي كان يجب ألا يقربه، فمسخ ضبّاً. ويعتقد بعض وخطيشته الكبرى أنه دنس الماء الذي كان يجب ألا يقربه، فمسخ ضبّاً. ويعتقد بعض الصحراويين أنَّ أكله إذا ذيح وسال دمه يعيد الشباب إلى آكله، ولكن لم يستطع أحد أن يجعل دمه الشحيح يسيل؛ ولذلك تعوده الحياة بعد ذبحه إذا استشعر شيئاً من الدن،، كما أنه لا يكن أن يوت لو أنهم قطعوا أوصاله كلها، وأيقوا جزءاً من الرأس؛ فإنه يعاود الحياة، والنماء مرة أخرى (٢٣٦) ولا يكتفي إبراهيم الكوني بمنح الأبعاد الأسطورية لهذين الحيوانين، بل يحاول أن يمنح ذلك للقبلي "الربح الصحراوية" (٣٤) وللجبال والرسال والإبل(٣٥)، ولجمع ما يستطيع العيش في ذلك الجدب اللاتهائي الفظيع.

وقريباً من ذلك يمنع محمود المسعدي شخصيات روايته الحوارية "السد" أبعاداً أسطورية وماورائية، فيجعل البغل يتحدث كالفيلسوف (٢٦)، ويجعل المجارة تتحدث أيضاً وتسخر من أفعال البشر العبثية التي ترمي إلى محاولة إرواء الصحراء، وتتدخل في ناموس الطبيعة وتغيير منطقها (٢٩٠). فإذا كان العطش قَدْرَ العطشي وقدر البوادي والصحاري فمن العطب ومن الخطيفة - بحسب وجهة نظر الرواية طبعاً - تغيير ذلك القدر. ولذلك تدمر آلهة المعطش والشمس ذلك السد الذي يتضانى "غيبلان" في بنائه برغم تحذيرات أنشاء وبقية الشخصيات التي تجتمع كلها لتكوين ذلك الجو الأسطوري - الكابوسي الغريب، كالذناب والأفاعي والطيور السوداء (٢٨١)، والنسوة اللواتي يتظهرن بالشمس المحرقة بدل الماء فيبقين عاربات على الصخور في مواجهة الشمس وكأنهن في وضعية التيتل والصلاة: "كانت هناك مستلقبة على ظهر صفاء إلى الشمس. وسألتها فقالت إنها تتظهر، وكانت لا تكاد تكون معصراً، ولكني رأيتها مفتحة إلى الشمس قائمة النهد رخوة، كالذائبة لذة. قالت: لابدً من معصراً، ولكني رأيتها مفتحة إلى الشمس وتستقيم لها الرؤية "(٢٩١). وصاهبها، إلهة الشمس والعطش التي أجرى الكاتب على لسان أتباعها أشعاراً أسهمت في المزيد من الأسطرة والتغريب:

	أكيل ٌ تــــراب	مروتُ عــــــــــــــــــــــــــــــــــــ
	مسن مفتنسباه	على قوس قــاب
	عـــليه بـــراح	رموضُ مطـــاحُ
(8-)	قسى دوفنساه	وسبع رصياح

ولابد من الإشارة إلى دور تسعية الشخصيات في توضيع جانبين بشير الأول إلى اختلاط المشارب الثقافية التي نهل منها الصحراويون وانعكاس ذلك في إطلاق النسميات، حيث تتوزع هذه الأسماء بين الأسماء المتحدرة من الثقافة العربية الإسلامية، كالشيخ على في فسلد الأمكتة، وخليل في رباعية المحسوف، والمتحدرة من الثقافات والمعتقدات المحلية ذات الأصل الأفريقي – الزنجي، كايسا وكريشاب وكوكالونكا في فساد الأمكتة، وأخواد وآهر وأماستان في الخسوف وصهيج في الزويل، ومجمل الأسماء التي مرت الشخصية المركزية عبرها في الأسماء المتفيرة، حيث اختصر كل اسم الحقية التي مرت بها موربتانيا، من هذه

۱۳ الت ۱۷ (۱۹۹۷)

الأسماء "سلاك، وموسى، وبلخير، ومبروك، وسيفيل بوجناح، وسالم ولد سليمان "(اعاً ويشير الجانب الثاني إلى الإيمان بالعمق الأسطوري لبعض هذه الشخصيات: فمن الممكن أن تكون التسميات "الفريبة عن العربيبة" أسماء فعلية مستعملة على نطاق واسع في مناطق السحراويين، ولكن ذلك لا يتمارض مع سعي الكاتب إلى الإيحاء بالصيفة الأسطورية للشخصية، وخاصة عندما تتماهى أفعال الشخصية مع هذا الجانب منها، كما هو الشأن عند الشيخ غوما في الحسوف، وصهيج في قساد الأمكتة، وصاهباء وميارى في السد: فالاسم في الرواية لا يعني مجرد الدلالة على المسمى فحسب، بل يعني أيضاً هوية ثقافية.

الهكان

الصحراء مكان شديد التفرد على سطح الكرة الأرضية، ولا يفسر وجوده بالطريقة التي وجد بها وضمن الموقع الذي وجد فيه خارج المنطق الأسطوري الذي تصدى منذ زمن بعيد لتفسير الكيفية التي تشكلت وفقها الصحراء الكبرى:

عندما أراد فايشون أن يقدم الدليل على أصله السماوي منحت له عجلة الشمس لدة يوم واحد فانطلق بها وحرق عدة أحياء من المدينة السماوية السماوية السفليسة، وأضرم النار في وجه الأرض، وجفف كل ينابيع الماء، وكون الصحراء الكبرى، هنا قام يوبيتر وصرعه على الأرض بضرية رعد، فحزنت الشمس ورفضت أن تضيء بعد ذلك لمدة عام كامل أسطورة يونانية نقلاً عن هنرى تورد - الحياة في الغابة. (٤٢)

لا شك في أن العلم المعاصر ووسائل الاتصال السمعية البصرية وما تقدمه من تحقيقات خاصة باستكشاف المناطق المجهولة، حولت ما كان مجهولاً في عوالم الصحارى إلى حيز المألوف ونزعت عنه غرابته.

ولكن مع ذلك تظل الصحارى تحتفظ بين طباتها بتلك العناصر الطبيعية المشرة للدهشة، كيحار الرمال، والكثيان المتحركة، والجيال ذات التكوينات العجيبة، والفراغ المطلق، وغير ذلك تم تضمه الصحارى. حتى البئر داخل الصحراء تتحول إلى معجزة؛ إذ كيف يمكن لذلك الجحيم ذي التناجج الأبدي أن يضم في ثناباه المياه والواحات..؟ والروائيون الذين تناولوا الصحارى الإقريقية لم يغفلوا عن صبغ المكان بالصبغة الأسطورية؛ فجبل الدرهيب في "فساد الأمكنة" جبل موحش رهيب، صخوره السوداء تصبح قادرة على طهي الخيز (٢٤١) بعد شروق الشمس كما أنه يضم في باطنه أنفاقاً يصل عمقها إلى ألف متر (٤٤١). والمعجزة المكانية الأخرى التي تضمها "فساد الأمكنة" هي الصخرة المتفجرة بالماء داخل واحة حجرية ضاعة في متاهة الصحراء، وفي "الزوبل" يتجسد ذلك في الليل "الصحراوي" الخاص بقبائل الزوبل؛ فليلهم ينزل بشعاً جامداً كالحديد؛ لظلمته لزوجة؛ يتبرك أثراً من سواده على

ألف ١٧ (١٩٩٧)

الأجسام: جدار وهمي أمامك يقول: لا يوجد فراغ، ولكنه موج بخلاء قصي وعنيف: لو صرخت فالصدى مقتول: ليس لهلاً ريفياً فيه خصوية الزرع، ولا صحراوياً جاف الهواء: يستحيل على الغريب التحرك فيه، لكن الزويلي - كما يقولون- يتحرك فيه ببساطة وسهولة وكأنه يعرف أسراره (٤٠١).

ولا تخفى بالطبع مقاصد الرواية من جعل الليل "الزويلي" عنواناً كابوسياً عريضاً للبالي السجون والبوليس السري وأجهزة القمع، وتستأثر الزوابع الصحراوية ورياح القبلي والظاهرة السرابية بالصفات ذات البعد الأسطوري في أعمال إبراهيم الكوني، بالإضافة إلى المفاور الملأى بكتابات الأسلاق وتصاويرهم وأرواحهم أيضاً (٢٩١ أ، ومغارة العراف "مهمدو" التي تتألف جدرانها من الجماجم التي لا يعرف لها أحد أصلاً (٢٤٧)؛ وكذلك بئر أطلاتنس ذات المنشأ الأسطوري الخالص، التي يرتد حفرها وبناء جدرانها إلى قبائل الجان. (٤٨) "الأسماء المتغيرة" لا تشير إلى عجائبية المكان الأسطوري بل إلى جوانب من جباليات المكان وخصائصه الرحيية التي تطلق فكرة الرحابة المشهدية إلى حدودها القصوى، حيث يتجاور اتساع الصحراء مع اتساع المحبط: تقابلت صفحتا المحبطين الهائلين المتجاورين: الأبيض الساكن والأزرق المائح (٤٩).

الأحداث

ما ينفى عن الأحداث التي ترد في الروايات الخاصة بالصحرا ، الإقريقية السمة الاسطورية الخالصة ، أنّ القرى الغبيبة لا تتدخل في تسيير الأحداث وحسم المواقف الصعية وحلّ العقد وما شابه ذلك. ولكن كشيراً من الأحداث التي عرضت في هذه الروايات يتخذ منحى أسطوريا نتيجة لغرابة هذه الأحداث وعناصرها العجائبية البعيدة عما هو مألوف، وقدرتها على خرق النسق العام الذي تسير فيه: قصوت الرجال الذين تدلوا في الحبال لاستكشاف البئر القديمة في "فساد الأمكنة" بقي في الرواية دون تفسير، وجاء خارقاً وفاجعاً. (٥٠١ وكذلك فوران الأفاعي من باطن الأرض إلى درجة كادت معها أن تغطي كلّ شي (٥٠١). وقتلى، رواية قساد الأمكنة بمثل هذه الأحداث الفجائمية التي لا تحدث خارج الصحرا، من جانب، والتي اعتاد القراء على وجود ما يشابهها في الأساطير من جانب آخر، حيث تختتم الرواية بانهبار أحد الأنفاق على إيليا الصغرى ابنة نيكولا وهي تبحث عن والدها في أعماق أنفاق الدرهيب، فتبقى مدفونة في باطن الجبل إلى الأبد، ويبقى والدها أحير ذلك الجبل إلى الأبد، ويبقى والدها أحير ذلك الجبل إلى الأبد، ويبقى والدها

وانتتحت "الأسماء المتغيرة" بارتحال قافلة من أعماق القارة السوداء باتجاه الشمال الغربي عبر الصحارى، محملة بالبضائع وبعض المخطوفين الذين كانوا بباعون في الأزمنة الخالية (200 م وتحورت الرواية بمجملها حول ما اعترى اسم الشخصية المحورية "المخطوف" من تهدلات واكبت أبرز التبدلات السياسية التي شهدتها الدولة الموريتانية الناشئة. والقافلة في الصحراء من أكثر الأمور اعتياداً، ولكنها بدت في الرواية كأنها قادمة من أعماق الماضي السحيق لتصل الأزمنة القديمة بالحاضر، وتصل أعماق العارية

۱۸ ألف ۱۷ (۱۹۹۷)

للصحارى المطلة على عوالم الشمال الأفريقي، وعلى أمواج المحيط التي تصل كل شي، بكل شيء وكل الأصدات التي عرضتها رباعية الخسوف اتصالاً بالسمة الأسطورية هو غرق واحة "أدرار" بعد حفر البئر التي عجرت الكتلة الإسمنتية الهائلة عن كبح اندفاع مياهها الغزيرة العنيفة، فانفجرت فوهة البئر، وأخذت المياه تجري في كل الاتجاهات، وأخذت الأرض الملحية الني كانت تلك الواحة الظامئة منذ الأزل تعبُ من هذه المياه، إلى أن ذاب الأساس الملحي الذي كانت تلك الواحة الكبيرة تقوم عليه، ومع أن ذويان الأسس الملحية كان تدريجياً فإن الواحة غرقت بكل ما كان فيها من حيوات (بشرية وحيوانية ونباتية)، ولم ينج من تلك الكارثة الأسطورية سوى قبيلة الشيخ غوما الذي ارتحل بالقبيلة قبل حلول الكارثة أعاه)، هرباً من كارثة "أسطورية" أخرى مع فارق رئيس يتلخص في أن الأفاعي بدا أنها لم تقتل أحداً من البشر أصلاً، بل جاء فورانها بعد استشعار رائحة جث الذين التهنتهم البئر، في حين كانت العقارب في الحسوف ثورانها بعد استشعار رائحة جث الذين التهنتهم البئر، في حين كانت العقارب في الحسوف تودي بومياً بحياة بضعة أشخاص (٥٩). إلى أن اتخذ الشيخ غوما قراره "الشجاع" بمغادرة الواحة إلى الصحراء الخالصة، أم جميع الصحراوين (١٩٠١).

وهنا يحسن التنبيه إلى أمرين: يتعلق الأول بالزوال الحتمي لكل ما تم بناؤه على أسس واحمة أدرار. وكأن أسس واحمة عند تعرضه للاهتزاز وعوامل الخصوية، كالملح والماء في عثم أسرت مستفيضاً للعنوان الذي استعمله عبد الرحمن منيف في خماسيتم المشهورة "مدن الملح"، مع فارق رئيس يتلخص في أن عبد الرحمن منيف جعل ما يمكن تسميته بمن النقط أو حضارة البترول أمراً عارضاً سيزول بمجرد تعرض أساسه "الملحي" لعامل الخصوية الرئيسي" الماء"، ومكافئاته من أفعال البشر وفي طليعتها "الوعي" في حين ترى الخسوف أن الحياة الزراعية هي الأمر العارض المرض للووال في قلب الصحاري.

والأمر الثاني يتعلق بالتحيز الذي بدا شديداً ومتطرفاً في وقوف الحسوفإلي جانب الأسلوب الرعوي الخالص في التعامل مع عوالم الصحراء، بما في ذلك الواحات والغابات الضئيلة النامية على هوامشها. فالرواية في جزأبها الثاني والثالث "الواحة- وأخبار الطوفان الثاني" أسهبت في عرض ما تعرض له الشيخ غوما - الشخصية المركزية في الرواية - من خسارات متلاحقة في مارسة حرفة الزراعة. فالسرقة المنتظمة التي كان عارسها المزارع الذي استخدمه الشيخ لا تستطيع تفسير إخفاق الزراعة من جانب، ولا تسوغ فناء ذلك العالم الزراعي الصغير ضمن زمن شديد الضآلة قباسا إلى الأزمنة الخيالية التي يتعامل معها الصحراويون من جانب آخر؛ بالإضافة إلى أن ما كان الفلاحون عارسونه في الواحة من قطع منتظم للقمم النامية لأشجار النخيل بغية استخراج خمرتها "اللاقبي" التي كانت تغرقهم في سكر متصل، كان سيؤدي حتماً إلى نهاية الواحة بطريقة أخرى ربما لا تقل فجائعية عن طريقة إنهائها عن طريق الطوفان وعبر إنها، حياة هذه الواحة بالماء الذي تستحيل الحياة بدونه، والذي يقدسه الصحراويون، حتى إنهم جعلوا جدهم يمسخ ضبأ لأنه دنسه. فزوال الحياة الرعوية بواسطة الماء يحمل دلالة ثقافية على أكثر من صعيد. برغم إجماع ثقافات منطقة المشرق العربي وأدبانها على جعل الماء مقدساً؛ فالسبحبة ترى أن المسبحي لا يصير مسيحياً قبل تعميده بالماء؛ وجعل القرآن الكريم "من الماء كلّ شيء حي". وعبر ذلك تلتقي رواية الخسوف مع رواية السد التي سبقتها إلى الظهور بعشرات السنين؛ فالروايتان تهاجمان بطريقة واضحة محاولات إرواء الصحراء، وتعدانها ضرباً من العبث، مع فارق واضح في

ألف ۱۷ (۱۹۹۷)

الدرجة فالهة العطش والشمس، وعوامل الجفاف، تكتفي في السد بتدمير ما بناه غيلان وتكتفي - من ثم - بحبس محاولات الري وإنشاء السدود في أفاق الحلم في حين يؤدي ذلك في الحسوف إلى فجيعة شاملة لا تترك أية إمكانية، وأي أمل في إمكانية الري والإخصاب الشامل عن طريق الماء.

وتنفتح الرواية من هذه الزاوية باتجاهين متعاكسين في الموقع الزماني والمكاني وفي اتجاهات المسار: يشير الأول منهما إلى ما ذكرته بعض الدراسات الخاصة بالكتاب المقدس من أن تحيز الرب لهابيل ونقمته على قابيل كان انعكاساً لتحيز، أو قابله تحيز، "بشري أرضي للرعي على حساب الزراعة المنظمة التي كانت في بداياتها: فقربان هابيل كان حيوانيا وقربان قابيل كان عما تغله الأرض الزراعية، والرب قيل قربان هابيل ودفض ما قدمه قابيل. ويشير الاتجاه الثاني إلى ما يذكره بعض المتخصصين البيئين- من ليبيا وخارجها- بشأن عبثية محاولات الحكومة الليبية في مشروعها الفريد المشهور- النهر الصناعي- الذي تراه الحكومة الليبية- ويراه آخرون أيضاً - أضخم مشروع للري عبر التاريخ، ويرى آخرون - في المقابل- أنه عبث خالص من جميع النواحي؛ لأن البحيرات الجوفية التي تغذي النهر ستنضب المغارف التي يساعدها الماء على الطفو والانتشار- وربما الخسف الشامل- مثلما حدث لواحة أدراد في رواية إبراهيم الكوني.

الحكايات والتسصورات ذات المنشأ الأسطوري الخالص وردت بشكل أساسي في أعصال إبراهيم الكوني، كحكاية بشر أطلاتس، وحكاية تانس التي كانت تضاهي البدر جمالاً، وكانت النسوة يتوسلن إليها لتكشف عن وجهها ليلاً، فعندما كانت تفعل، كان وجهها يضى، ليل الصحرا، فتتمكن النسوة عندئذ من حلب النوق⁽⁰⁰⁾. وكانت تانس قبلئذ قد تعرضت للهلاك جوعاً وعطشاً نتيجة للضياع في الصحراء الكبرى. وكانت بصحية شقيقها الأصفر واثنتين من رفيقاتها بصحية شقيقهما أيضاً؛ وعند الإشراف على الهلاك قررت الرفيقتيان ذبح أخويهما لتجني الهلاك، لكن "تانس" امتنعت عن إلحاق الأذى أن تانس أكلت القطعتين مع أخيها طالبتاها برد الدين. على أمل أن تذبح أخاها كما فعلتا أن تأنس أكلت القطعتين مع أخيها معرضة نفسها للهلاك من قبل أخيها. وتكافأ تانس بالطبع، فتتزوج أجمل أمراء الصحراء وأقواهم، ولكنها تبتلي بضرة تستطبع بكرها أن تجمل تانس تشرف على الهلاك مرة أخرى عندما طلبت من الأمير حبعد أن ادعت أنها تانس - ذبح أخيها، لكن السحر انقلب على الساحر، وتم اكتشاف المقبقة في الوقت المناسب، فعوقبت الضرة بأن ربطت كل رجل من رجليها بجمل وركض الحقيقة في الوقت المناسب، فعوقبت الضرة بأن ربطت كل رجل من رجليها بجمل وركض الحقيقة في الوقت المناسب، فعوقبت الضرة بأن ربطت كل رجل من رجليها بجمل وركض الجملان في اتجاهين متعاكسين إلى أن شطرت نصفين (10).

هذه هي الأسطورة الأكثر اكتمالاً مما تضمه الروايات العربية ذات العلاقة بالصحراء الكبرى، وبقية الأساطير ودت عرضاً ومن خلال إشارات عابرة، كمما في حكاية "كوكالوانكا"، الذي تحول جسده بفعل العبادة إلى صخرة عظيمة، وروحه إلى مياه دفاقة في قلب الصحراء، وحكاية جد الصحراويين الذي مسخ ضباً لأنه دنس الماء المقدس، ومما لاشك فيه أن "أسطورة تانس" تنفتح على عدد من المحمولات التي تشي بجوانب مما يُحكن أن تكون الحياة الصحراوية قد كانت عليه في العهود المفرقة في القدم، خصوصاً فيما يتعلق ببعض

(1997) 17 - ألف 17 (1997)

الآراء التي تذهب إلى صرور الحياة البشرية الأولى بحقب طويلة كانت فيها السيادة الاجتماعية والسياسية للمرأة بصورة مطلقة، إلى أن انتقلت السيادة إلى الرجل عبر فترات انتقالية لم تخلُّ من صراعات دامية، أشارت إليها هذه الأسطورة عبر التهام الأختين لأخويهما، دون أن تشفع للشقيقين الصغيرين علاقات القربي في البقاء على قيد الحياة. فالقيادة كانت للإناث في ذلك التيه الأسطوري، والفتاتان اللتان التهمتا أخويهما واصلتا الأخوين؛ وهذا يعني نوعاً من الترخص والاستهانة بتلك الفعلة، وإخراجها من حيز الجرية. وفي الوقت نفسه اكتفت الأسطورة بمكافأة تانس على إنقاذ أخبها، حيث يمكن أن قتل تلك ولي الوقت نفسه اكتفت الأسطورة بمكافأة تانس على إنقاذ أخبها، حيث يمكن أن قتل تلك المكافأة نوعاً من الإشعار بوجود انتقال السلطة إليه، وما يدعم أن السلطة لم تكن قد اكتمال انتقاله إلى الرجل حقوقه" أو في اتجاه أمور:

الأول: أن الضرة التي عوقبت بشطرها نصفين لم تعاقب فحسب لأنها كادت تودي بحياة رجل بريء هو شقيق "تانس"، ولكنها عوقبت قبل كل شيء لأنها ضرة امرأة أخرى، في الوقت الذي لم تتعرض فيه الرفيقتان اللتان التهمتا شقيقيهما لعقاب شديد.

والثاني: أن الصراع الذي عرضته رباعية الخسوف بين الشيخ غوما المجاهد الكبير الذي انتصر على الفرنسيين والطليان، وكانت تهابه وتحترمه الصحراء الكبرى كلها، لم يستطع الانتصار في أية مرة على "باتا" الرامزة للأثرثة القصوى في "الخسوف"، في الوقت الذي كانت فيه باتا تكسب كثيراً من المعارك الصغيرة ضدّ، وحين انكسرت وانطوت على بشاعتها الطارئة عليها إثر مرض عضال، لم يكن ذلك بفضل رجولة الشيخ وما يجسده من قيم ذكورية كثيرة؛ وإنما انكسرت نتيجة عمل سحري قام به العراف "مهمدو"، مع ملاحظة أن صفعة الموافة والسحر هي صنعة النساء عموماً أكثر عا هي صنعة الرجال.

والثالث: أن الطوارق اليوم، وهم أشهر شعوب الصحراء الكبرى، يوصفهم استمراراً سلاياً محتملاً لأولئك الذين أنشأوا الأسطورة، تضم حياتهم مظهراً فريداً لا يوجد ما بشابهه على سطح الكرة الأرشية اليوم، ويكن عده تجسيداً لسيادة أنثوية بطريقة ما. والمظهر يتجسد في لئام الرجال الذي يعد نزعه عاراً وعيباً ولعنة تلاحق من ينزعه إلى الأبد، في حين أن النساء يضعن مجرد غطاء عادي للرأس لا يضم أي مظهر من مظاهر التطرف المعروفة. لقد حاولت الخسوف - بشيء من الاستحياء أن تتعرض لأسباب وضع الرجال اللئام وجعله أمراً غير قابل للإزالة، فردته مرة إلى أن هؤلاء خاضوا حرباً ثم خسروها، وأنهم بدافع خجلهم الشيد من نسائهم وضعوا اللئام الدغطية ما انتابهم من خجل وعار لازمهم إلى هذه الأمام! ويكن رد وضع اللئام إلى ضرورة حياتية تغرضها الطبيعة المرعبة القاسية للصحراء التي لا تعفي الرجال والمرتحلين من وضع ما يقيهم الحر والبرد والعواصف الرملية، في حين أن النساء الباقيات في المنازل لا حاجة بهن إلى التشدد في وضع الشام؛ إذ يكفي لهن غطاء الرأس. ويكن أيضاً أن يشير وجود هذه الأسطورة - بالإضافة إلى مايقال بشأن انتقال المسراث إلى ابن الأخت البكر بدلاً من الأبناء لدى بعض قبائل الطوارق (١٠٠٠- إلى شكل من أشكال استمرار السيادة الأنثوية لدى قبائل الصحراء حنى هذه الأيام.

وهناك ملاحظة ختامية تتعلق بوضع هذه الأسطورة في رباعية الخسوف، وهي وجود

هذه الأسطورة المتحير بذاته، وجعلها مجرد حكاية داخل حكاية، وخروجها عن معظم أشكال التفاعل النصي التي أشار إليها جيرار جينيت في بحوثه حول التناص (٢٠١). كل ذلك يقلل من فعلها في النسيج الحكائي الذي ضمته الرياعية، وما سبق عرضه بخصوص إخضاع الأسطورة لشيء من محاولة الربط مع الرواية من جانب، ومع الحياة من جانب آخر، كان مجدد اقتراح لإمكانية قراء ومت أساساً في جملة ما رمت إليه إلى أن تربط بين ما يبدو عصباً على الترابط في العوالم المختلفة والغنية للرواية، ورمت أيضاً إلى ربط الرواية وما عصباً على الترابط في العوالم المختلفة والغنية للرواية، مثره هذا الربط يقع في طليعة ما يتوخاه الدرس النقدي للرواية ولسواها)، ورمت أخيراً إلى أن تساعد هذا الإسهام على أن يسير في الاتجاهي الأقلى والشاقولي يسير في الاتجاهي التشور وظواهر السطوح، وينمها اتجاهها الأثقي من التحيز والاتحصار وإضاء جانب على حساب تعتيم جوانب أخرى. وهذا بعض ما طمح هذا الإسهام إلى تحقيقه عساء بضم بين ظهرائيه مقارية بعض ذلك الطموح.

هوامش:

 ١- هارتموت ردمر، "الصحراء طموح لتحقيق طبيعة"، الصحراء الكيرى، إعداد وترجمة عماد الدين غانه، ط1 (طرابلس الغرب: مركز جهاد الليبيين، ١٩٧٩)، ص ٢٤٩.

٢- المرجع نفسه، ص ٢٤٩.

افيل شير فبشيك .ت. ميكانيل محرز ، "الرسوم الصخرية في مصر العليا وصحرا »
 النوية" ، الصحراء الكيرى ، ص ١٩٥٥ .

 ٤- هانس فايس وت. ميكائيل محرز، "الصحراء الكبرى في ضوء التناريخ"، الصحراء الكبرى، ص ١٧٢.

Claude Blanguernen, Le Hoggar (Paris: Arthaud, 1976) p. 38.-0

٣- هانس فايس، "الصحراء الكبرى في ضوء التاريخ"، ص١٧٥.

٧- المرجم تفسه، ص ١٨٠.

٨- إبراهب الكوني، وباعية الخسوف، ط٢ (قبرص: دار التنوير، ١٩٩١). ووباعية الخسوف تضم أربع روابات، هي على التوالى: البير، والواحة، وأخيار الطوفان الثاني، ونداء الوقواق. تتضم أربع روابات، هي على التوالى: البير، والواحة، وأخيار الطوفان الثاني، ونداء الوقواق. تتناول البير حياة إحدى القبائل الصحراوين ويتّجه يهم إلى واحة غات القريبة من الحدود الجزائرية - اللببية لتخليصها من يد القرنسيّين، وتنتهي الرواية بجفاف البير، واضغار الشيخ غوما إلى اتّخاذ القرار الصعب بارتحال القبيلة إلى واحة أدرار التي تدور واضطرار الشيخ غوما "الزراعة فاشترى أرضاً واستأجر مزارعاً، وانتظم إلى صحبة العراف مهمدو المعمر الذي يقطن إحدى المغاور التي تتشكّل جدراتها من الحياجة التي يو واحد لمعارف على الربعة لعدد من أفراد القبيلة، ويجها وجود العقارب التي كانت تودى يومياً بحياة عدد من أفراد القبيلة،

77 jl., v/ (VPP)

عًا اضطر الشيخ غوما إلى مغادرة الواحة مع قبيلته إلى الصحراء مرة أخرى، ولكن بشرط ترك جميع ما عتلكه الأهالي من متاع طعاماً للنيران. وتبقى القبيلة قرب الواحة من أجل الماء، الذي بدا وفيراً في الواحة. ولكن رغم ذلك فقد أرسلت الحكومة الليبية بعشة بقودها رجل بوناني لحفو برع عميقة بالوسائل الحديثة.

وفي الجزء الثالث أخبار الطوقان الثاني يقتنع الشيخ بصرورة تخليه عن الزراعة لعدة أسباب، ويحدث أن تخرج المياه من البئر الجديدة بفزارة غير متوقعة، تجعل اليوناني يبذل جهرداً جبارة لكيح جماحها بكتلة إسمنتية ضخمة تنظم خروج المياة، وهذه الكتلة لم تستطع مقاومة اندفاع المياه التي أخذت تتفجر في كلّ مكان باندفاع خرافي، ويدأت تذبب الأساس الملحى العميق الذي تستقرً عليه الواحة إلى أن خسفت في الأعماق بكلّ ما كان عليها.

وفي ناما الوقواق يعود الشيخ غرما بقبيلته إلى أعماق الصحراء، في منطقة اسمها وادي الآجال، وهناك يتخلّى عن الزعامة الاسمية للقبيلة، وعتلىء هذا الجزء بعدد من الاسترجاعات التي يتذكر فيها الشيخ ماضيه في مقاومة الإيطاليين الذين وجد أنّهم عادوا إلى ليبيا من جديد تحت شعار التنقيب عن الآثار في مدينة جرمة التي يُظنَّ أنّها عاصمة الجرمنت أشهر السكان القدامي للصحراء، ويضم هذا الجزء مشاهد من حياة الطلبة ومنهم حفيد الشيخ - في عاصمة الواحات ونضالهم السياسي الذي ينتهي باعتقالهم واغتيال بعضهم، وتشيع أخبار المحافظ في دعم المنقبين الإيطاليين الباحثين عن الذهب في جرمة، واقتضى هذا الدعم اغتيال بعض الصحراويين للعارضين لوجود البعشة الإيطالية، وتنتهي الرباعية بتجميع جيش من القبائل الصحراوية بقيادة الشيخ "غوما" الذي يتّجه إلى عاصمة الواحات، وعندما تصل الأنباء إلى المكومة والملك، تسرع المكومة إلى اعتقال المحافظ والمتورطين معه وترسل مبعوثاً لمقابلة الشيخ الذي كان قد مات على ظهر جمله قبل وصول المعوث.

٩- عادل عبد السلام، أشكال الأرض (دمشق: جامعة دمشق، ١٩٨٠)، ص ٢٦٥.

 ١٠ بالدور غبريبل وت. ميكائبل محرز، "تحول الطبيعة والمناخ في الصحراء الكبرى"، الصحراء الكبرى، ص. ٣٦.

١٨- إبراهيم الكوني، ديوان النشر الهري، ط1 (قبرص: دار التنوير، ١٩٩١)، ص ٣٨. وديوان النشر الهري مجموعة من المشاهد واللوحات الخاصة بعوالم الصحراء الكبرى.. وفيها ينزع الكاتب إلى تناول تضاريس الصحراء وظواهرها، كالجبال الصخرية وبحار الرمال، والكتبان المتحركة والرباح العنيفة، والخرارة اللاهبة، ويخزج ذلك بتصورات الصحراويين الذاهبة إلى منح كل ما في الصحراء روحاً، وقوة جُبارة خفية، تتحكم بأوضاع الصحراء وتقاباتها.

١٢ - جمال الغيطاني، الزويل، ط١ (ببروت: دار المسيرة، ١٩٨٠)، ص٣٠. و الزويل رواية قصيرة نسبياً من مصر، تحكي قصة شاين يحاولان عبور الحدود المصرية إلى السودان هرياً من ملاحقة "البوليس". وقبل عبور الحدود يقعان في أسر عشائر الزويل التي بدت في الرواية تكثيفاً ومكافشاً رمزياً لمظم أجهزة البوليس السري في العالم، رغم إمكانية النظر إلى عشائر الزويل بوصفها مجرد عشيرة بدوية، أبناؤها محكومون فطرياً بالذوبان الكامل في

منطق العشيرة وقيمها المختلفة.

١٢- المرجع نفسه، ص ٢٨.

١٤- المرجع تفسه، ص ٧٨.

١٥- الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، ط ٢ (بيروت: دار العودة، ١٩٦٩)، ص ١١٢. و موسم الهجرة إلى الشمال رواية من السودان، تحكى قصة طالب سوداني متفوق وشديد الذكاء ووسيم أيضا اسمه مصطفى سعيد ولذلك ترسله الحكومة لاستكمال دراسته في لندن، وهناك يترسِّخ في وعيه عمق الهاوية بين الشرق والجنوب من جانب، والغرب والشمال من جانب آخر، ويقيم في لندن عدداً من العلاقات الجنسية مع عدد من النساء الإنكليزيات في وقت واحد، فقد بدأ كأنه يحاول من خلال هذه العلاقات أن يرد على الفزو العسكري الذي قام به الإنكليز لبلاده يغزو جنسي معاكس، مستفيداً من فحولته ووسامته، وسذاجة اللواتي أقام صلاته الجنسيَّة معهن، وتصوراتهنَّ المستشارة بالسحر والأوهام حول العوالم الخفية للشرق. والأخيرة جين موريس التي حاول إقامة علاقة معها، أبقت مسافة الاستعلام الشامل حاجزاً كبيراً بينهما. وذلك جعل مصطفى سعيد أكثر الحاحاً في مطاردتها، وبعدما تصور أنه "نالها" بالمعنى "الجنسي" غرز خنجره "عميقاً في جسدها انتقاماً من كل شيء"، فيحاكم ويُسجن ويُنفى خارج بريطانيا، ويجوب عدة بلدان كان آخرها السودان، ويختار لإقامته قرية نائية في الصحراء التي يخترقها النيل. ويتزوُّج، ويحاول أن ينصهر بالمجتمع الريفي البسيط، وأن يتهض بالقرية مستثمراً خبراته المكتسبة من "الشمال- الغرب" دون أن يعرف أهل القرية عن ماضية شيئاً ، وتنتهي الرواية باختفائه غرقاً أو غياباً متعَمداً في أحد الفياضانات المدمَّ ة للنيل.

٩١- عبد الحميد بن هدوقة، ويع الجنوب، ط ٣ (الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، (١٩٧٦)، ص ٨٥، وويع الجنوب رواية جزائرية، تجري أحداثها في إحدى القرى الواقعة على اتخرم الصحراء والجفاف وتصور ما يعانيه أهلها في علاقاتهم مع بقابا الإقطاع وعملاء فرنسا من جانب، والطبيعة القاسية من جانب آخر، وخاصة عند هبوب القبلي الربح الصحراوية العنيفة التي تشكّل هباتها المتواترة نوعاً من الناظم الخفي لمعظم سيرورات الرابة.

1/ صبري موسى، فساد الأمكتة، ط١ (قبرص: دار التنوير ودار المثلث، ١٩٨٧). وفساد الأمكتة رواية من مصر، مترسطة الطول، تحكي قصة مهاجر روسي نيكولا غادر موطنه إثر التغييرات الاجتماعية - السياسة التي شهدتها روسيا القيصرية، في أعقاب الثورة البلشفية وينتهي به المطاف في جنوب الصحراء الشرقية المصرية، بعد أن تعاقد معه أحد "الخواجات المصرية الخواجة أنظون لاستثمار منجم بودرة "التلك" في جبل الدرهيب. وعلى الشاطيء البكر للبحر الأحمر القريب من المنجم يقيم الخواجة المصري حفلة كبيرة يحضرها الملك مع كبار الشخصيات الرسمية، ويحدث أن يختار الملك ابنة نيكولا لاصطحابه في رحلة شكلية لصيد الغزلان الصحراوية، فيفتصب الملك الابنة الفقية التي تنجب طفلاً، ويتعاظم شعور الوالد المرضيع المرافقة عما حدث، بعد سلسلة من الانهبارات النفسية والجسدية، فيطعم الرضيع للضباع، ويختفي في أنفاق المنجم، وأثناء بحث ابنته عنه في الأنفاق ينهار عليها أحدها، فتدن حية هناك. وينتهي كل ما يتملق بالجانب الاستثماري للمنجم، لكنّ نيكولا يظل أسير فتدن حية هناك. وينتهي كل ما يتملق بالجانب الاستثماري للمنجم، لكنّ نيكولا يظل أسير

الف ۱۷ (۱۹۹۷)

جبل الدرهيب وصحراته إلى الأبد.

۱۸- المرجع تقسه، ص ۳۸.

١٩- الرجم تقسه، ص ٢٧.

 ٢٠ إبراهيم الكوني، وباعية الحسوف. وطقوس شرب الشاي منتشرة في معظم أعماله الأخرى.

٢١ إبراهيم الكوني، "البئر"، رباعية الحسوف، ص ١٢.

٢٢- إبراهيم الكوني، ديوان النثر البري، ص ٣٩.

٢٣ - إبراهيم الكوني، "الواحة" ، رياعية الحسوف، ص ٩٩.

٢٤- الرجع تقسه، ص ١٨٤.

٢٥- الرجع نقسه، ص ٢٢١.

٢٦- الكوني، ديوان النثر البري، ص ١١٢.

٧٧- الكوني، الوقائع المفقودة من سيرة المجوس، ط١ (قبرص: دار التنوير، ١٩٩٢). ص٧٤. الوقائع المفقودة من سيرة المجوس مجموعة من اللوحات والنصوص والقصص متوسطة الطول، التي تلقى الضوء على جوانب كثيرة من التاريخ الغامض للصحراء الكبرى وأبنائها الأقدمين، وقد استفاد الكاتب في عمله هذا، ثما تم اكتشافه حديثاً في مفاور منطقة تاسيلي اللبيئة من رسوم ونصوص أثبت بعضها بلغتها الأصلية القديمة، ورسم حروفها التي لاتزال محفورة على جدران كهوف تاسيلي، رغم مضي الاف السنوات.

۲۸ - الكوني، **ديوان النثر البري**، ص ٤٨.

٢٩ - مكي محمد على، السيسهائة، ط١ (طرابلس: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٣)، ص ٨٣. السيسهائة رواية سودانية متوسطة الطول، وتكاد تكون مؤلفة من جملة شعرية طويلة واحدة، تحكي ما يعانية السودانيون من جوع وقمع على يد السلطات البوليسبية، والسيسبانة امرأة تحمل اسم شجرة في الغابة، تتماهى بالحلم الجمعي للخلاص الجمعي، في انتظارها فتتبعها الجموع في ترحالها عبر الصحارى والسهوب السودانية الشاسعة، وفي انتظارها لمجيء القدال الذي يتحول انتظاره تحت وطأة القمع إلى انتظار مخلص "منتظر" ولا هم للسيسبانة موى التبشير بقرب قدومه.

٣٠- المرجع نقسه، ص ١١٩.

٣١- عمر الحميدي، جزيرة العوض، ط١ (الخرطوم: الدار السودانية للنشر، بدون تاريخ)، ص ٢١٧. جزيرة العوض رواية سودانية طويلة نسبياً، تحكي قصة العوض الذي يولد في تربية على النيل ضمن المنطقة الواقعة في إطار التصحر الكامل شمال السودان. ويكتشف العوض جزيرة رملية صغيرة أحدثها التيار وسط مجرى النيل، فيسارع إلى غرس فسيلة نخيل في وسطها، ويحدث أن تتسع الجزيرة بواسطة ما يراكمه النهر على ضفافها من التراب والطمي الذي جعله يقاوم الانجراف تفاني العوض في زراعته والدفاع عنه ضد جنون النهر أثناء الفيضان. وتتسع الجزيرة لتبلغ خمسين فداناً، فتعمد إحدى الحكومات السودانية

إلى محاولة توزيع الجزيرة على القالاً عين.. لكنَّ انقلاباً عسكرياً يعيد الأمور إلى نصابها. - من وجهة نظر العوض- وتتحول الجزيرة إلى فردوس خاص يقضي فيه العوض بقية عمرة.

٣٢ - الكوني، ديوان النثر البري، ص ٤٨ وما بعدها.

٣٣- أقرجع تقسه، ص ١٧١ وما بعدها.

٣٤- المرجع نفسه، ص ١٣٥.

٣٥- المرجع تفسه، ص ١٢٣.

٣٦- محمود المسعدى، السد، ط١ (تونس: المؤسسة التونسية للكتاب، ١٩٨٥)، ص ٧١. السد والية تونسية حوارية قصيرة، تحكي قصة رجل اسمه غيلان بتفاني في بنا ، سد على تخوم المناطق العطشي لإروائها، وتحاول أنشاه ثنيه عن عزمه انظلاقاً من أن تغيير ناموس الطبيعة أمر مستحيل، وتتضايق صاهبا، آلهة الظما والعطش في الرواية، من هذه المحاولة البشرية الرامية إلى معارضتها، فيتهدّم السدّ في نهاية الرواية للبرهنة على عبشية الفعل البشري في النضال ضداً قسوة الطبيعة والعمل على تطويعها لصالح الإنسان.

٣٧- المرجع تقسه، ص ٨٥ وما بعدها.

٣٨- المرجع تقسه، ص ٦٥.

٣٩- المرجع نفسه، ص ٥٦.

٤٠- المرجع تقسه، ص ٩٩-٧٢.

٤١ أحسد ولد عبد القادر، الأسساء المتفيرة، ط١ (بيروت: دار الباحث، ١٩٨١). الأسماء المتفيرة رواية موريتانية متوسطة الطول، تحكي قصة فتى اختضته قافلة موريتانية من أعماق الفاية، وعادت به إلى موريتانيا عبر الصحراء، حبث يباع إلى إحدى القبائل التي تطلق عليه اسماً يتبدل بتبدل الذين يعمل لديهم، وتبدل المرحلة التي تمر بين موريتانيا الحديثة ويارس أعمالاً مختلفة كالرعي وصيد الأسماك والعمل في آلية استخراج الحديد الخام وتنهي الرواية بشيخوخته واتصرافه إلى رعاية مجموعة من الشباب المتحمسين لبناء دولة موريتانية مستقلة تسودها العدالة الإجتماعية.

27- الكوني، "البئر"، رماعية الخسوف، ص ٥.

٤٣- صبري موسى، قساد الأمكنة، ص ٨٠.

٤٤- المرجع نفسه، ص ٥٦.

20- جمال الفيطاني، الزويل، ص ٣٩.

٤٦ - الكوني، الوقائع المفقودة من سيرة المجوس، ص ٢٢.

٤٧- الكوني، "الواحة"، رياعية الحسوف، ص ٨٧.

٤٨- الكوني، "البئر"، رياعية الخسوف، ص ٤٥.

٤٩- أحمد ولد عبد القادر، الأسماء المتغيرة، ص ٧١.

ألف ١٧ (١٩٩٧)

· ٥- صبري موسى، قساد الأمكنة، ص ١٣٤.

٥١ - المرجع تقسم، ص ١٣٥.

٥٢- المرجع نفسه، ص ١٤١.

٥٣- أحمد ولد عبد القادر، الأسماء المتغيرة، ص ١٧.

٥٤- الكرني، "الواحة"، رياعية الخسوف، ص ٢٨٠.

ه ٥ - المرجع تقسم، ص ١٤٥ وما يعدها.

٥٦-الرجع نفسه، ص ٢٨٥.

٥٧- الكوني،" البئر،" رياعية السوف، ص ٤٨.

٥٨- الرجع نفسه، ص ٤٧-٥٦.

٥٩- الكرني، الوقائع المفقودة من سيرة المجوس، ص ٣٩.

Claude Blanguernen, Le Hoggar, p. 38. - 1.

Gerard Genette, Figures III (Paris: Seuil, 1972). - 71

الف ١٧ (١٩٩٧)

الرواية الصوفية في الأدب المعاربي

فريال جبوري غزول *

إن اهتمام العالم بأدب إقليم ما ينبع من الإضافة التي يسهم فيها هذا الأدب، أي من الخصوصية الأدبية التي يتميز بها والتي تضيف جديداً إلى أشكال الأدب السائدة. وعلى سبيل المثال، فقد عُرفت أمريكا اللاتبنية بالواقعية السحرية وروسيا السوفيتية بالواقعية الاشتراكية وفرنسا بالرواية الجديدة. فما الذي أضافه المغرب العربي الكبير جمالياً الى ندن الأدب الشائعة؟

من هذا السؤال انطلق هذا البحث متأملاً وراصداً. وما لا شك فيه أن الإضافات المفارية إلى الأدب العالمي عديدة، منها المسرح الاحتفالي والشعر الوطني والقصة القصيرة الساخرة وحكايات الأولياء، إلى آخره من أغاط أدبية نجدها في المغرب أو الجزائر أو تونس أو الجبياً أو موريتانيا، إلا أننا نجد رافداً مغاربياً يجمع كل هذه الأقطار ويشكل إضافة ملموسة إلى الأدب العالمي السائد وهو تشكيل الرواية العاصرة تشكيلاً صوفياً. وقد يبدو مصطلح "الرواية الصوفية" هجيناً وجامعاً بين الأضداد، فالرواية والنصوف يعتبران نقبضين المحتمعان ولا يتقاطعان. فالرواية بنت الطبقة البورجوازية، وهي الجنس الأدبي الذي الذي ومعنائلة ومشاكلة وتطلعاته في سياق عائلته وطبقته المتوسطة، أما النصوف فيرتبط ذهنياً بعصره الذهبي في العصور الوسطى وما قبل الغزو التكنولوجي الحديث، والمتصوفة يسعون إلى التخلص من الملكية وحتى من الارتباط العائلي والهوية الفردية ليذوبوا في كبان كوني ولينصرفوا إلى وجدهم الإلهي. فكيف يكن للزعة الصوفية أن تعبر عن زخمها عبر جنس أدبى بلاتم الطبقة الوسطى بتطلعاتها الآنية؟ وكيف يكن للرواية التي تُعرف باسترسالها وطولها النسبي واهتمامها بالتفاصيل اليومية أن تتكيف لتعبر عن رمزية الخطاب الصوفية؟ وتشفيه وبعده عن الإطناب واكتفائه بالتلويح والإشارات؟ كيف إذن تكون الرواية الصوفية؟

وإذا كان محكناً أن يتلاحم الواقع بالسحرية، والحاضر بالاشتراكبة المستقبلية، والحيال بالعلم كما في رواية الخيال العلمي، فلن يكون من الصعب الوقوع على رواية صوفية، خاصة لأن التصوف يحكنه أن يسلك الطريق الوعر ويرابط في الثفور الصعبة.

إن الرواية تتشكل صوفياً عندما نجدها تنقلب على المواضعات الروائية السائدة خدمة نزعة من نزعات الصوفية، فالمخيال فيها يسعى إلى التأمل لا التسجيل، إلى الانخطاف لا التوثيق، إلى اللذة لا الأدلجة، إلى الكينونة لا المعرفة. إنها باختصار عمل أدبى سردى يروى حكاية ما تثير اسئلة جارحة، تشكل أجواء غرائبية، تفكك المتعارف عليه،

٨٧ أَلَفَ ١٧ (١٩٩٧)

تقوض المعترف به، توحد بين المتنافرات، وبالتالي تخلق فضا ، من التجاوز والمتعة. وكما غيح أدباء أمريكا الجنوبية في المزج بين أساطير المنطقة الأصيلة والتاريخ الاستعماري الوافد، كذلك نجع المغاربة في المزج بين أساطير المنطقة الأصيلة والتاريخ الاستعماري الوافد، يجمع بين قطين متناقضين: الرواية بنسقها الخطي التفصيلي والتصوف بنزعته نحو الاستدارة والإشارية. وليس هذا بعجيب على التصوف الذي طالما حطم الحدود والفوارق ليتوحد مع الجذر الكوني للأشياء والكائنات، مستخدماً منطقاً مختلفاً وإنشاءً مغايراً يخلص الكلام العادي من تقعره ويزعزع بلاغته الدارجة، ليتكشف الجوهر من هذه التعرية. ففي الخطاب الصوفي نجد الأضداد متطابقة والاختلاقات مجتمعة والوجود في حالة وحدة حيث تصبح التباينات والتراتبات التي يصر عليها المجتمع الطبقي والتقليدي قشرة سطحية. فليس عجيباً إذن أن يقوم الخطاب الصوفي المتميز يقصره وكشافته ورمزيته بالثلام مع نقيضه الخطاب الروائي ليشكل نسيجاً روائياً يصعب أن تميز بين ما هو سردي وروائي فيه ويين ما هو سردي وروائي فيه وين ما هو سردي وروائي فيه وين ما هو سردي وروائي فيه

كما أنه ليس بغريب أن يتوالد هذا الجنس الأدبي في المغرب العربي الكبير الذي فيه نشسأت الطرق الصدوفسية والتسصق تاريخه بالتسصيوف من دولة المرابطين إلى دولة السنوسين، ويزدجم تراثه الشعبي بالقصص عن كرامات ومعجزات الأولياء، بل إن طويوغرافيا البلاد المفارية بزواياها وأضرحة شيوخها لأكبر دليل على رسوخ النزعة الصوفية، وقد قيل إن المغرب هو الإقليم الذي أنزل الصوفية من البرج الفلسفي إلى أرض المعاش؛ فليس وطن أولى إذن بالرواية الصوفية من المغرب العربي الكبير. (١٠) وهذا طبعا لا يعني أن الرواية الصوفية منعدمة في المشرق أو في العالم وإغا يعني طغيانها كظاهرة في البلاد المفاريبة واحتواءها على أصناف مختلفة ومشارب متباينة وأجبال متعددة من الروائيين. وفي تميز البلاد المفاريبة بالرواية الصوفية الموافية إثراء للأدب العربي ولأساليب القص العالمية.

وقد اختارت هذه الدراسة خمسة نماذج روائية. واحدا من كل قطر مغاربي، لا بحثاً عن الشوابت وتواترها في هذه الروايات بل استقصاء لما يتميز فيها كل غوذج من أصالة تكمل ما يجاورها دون أن تكرره أو تعبده. هذا مع العلم أن الكشير من الموتيفات والمصطلحات الصوفية، ومن المشاهد والتقنيات الأسلوبية التي ترد فيها تؤكد على أواصر القربي الفكرية والجمالية بينها؛ وليس على التأثير المباشر، فكلُّها تستقى معجمها ومخيالها من الإحساس العميق بالمقدس وحضوره في الحياة اليومية. إن المنهل واحد لأنه منفرس في الثقافة إلا أن تشكله بأقلام مختلفة يتنوع، ولهذا عمد هذا البحث إلى إطلاق توصيف على كل رواية من الروايات الخمس يحدد توعيمة الرواية الصوفية ويخصص طريقتها في التصويف. فقد يكون التصوف فيها ثيمة أو موضوعاً، بنية أو أسلوباً، يستحضر التاريخي أو الطقوسي، ذا نزعة فلسفية أو شطحية. وليس الغِرض من هذه الدراسة تفصيل الأعمالُ الروائية في ذاتها بقدر ما هو الإمساك بالقاسم المشترك بين أعمال متباينية في ظاهرها ومتماسة في باطنها. ولا أقصد بالتماس أن مركزها ونقطة انطلاقها واحدة، بل أعنى أن هناك هاجساً موحداً بينها وإن كان تجليه يختلف وتبنيه يوصُّل إلى نتائج متعارضة. وقد اختارت الدراسة التعامل مع روائيين متميزين، معروفين في أوطانهم الصغيرة وفي وطنهم العربي الكبير، وهم إبراهيم الكوني ^(٢) (ليبيا) ومحمود المسعدي ^(٣) (تونس) وآسياً جبار (٤) (الجزائر) ومحمد الشركي (٥) (المغرب) وأحمد ولد عبد القادر (٦) (موريتانيا).

ألف ۱۷ (۱۹۹۷)

وينطلق التوصيف الذي قمت به من نوعية الرواية نفسها وطريقتها في تخصيص التيمة الصوفية. فعند الكوني تشارف روايته الصوفية تخوم الطوطمية، أما المسعدي فتحمل روايته طابعاً صوفياً وفلسفياً، ونلتقي عند جبار بالرواية الصوفية التاريخية، وعند الشركي تصبع الرواية الصوفية التاريخية، وعند الشركي تصبع الرواية الصوفية والأنثروبولوجي. وقد عزز من أطروحتي في التصنيف ما وجدته من اقتباسات استهلالية أو ختامية تكشف عن هاجس الرواية الصوفية. فيفتتع الروائي الليبي الإنسان والحيوان: "وما من دابة في الأرض ولا طائر يطير في السماء إلا أمم أمثالكم"، كا الإنسان والحيوان: "وما من دابة في الأرض ولا طائر يطير في السماء إلا أمم أمثالكم"، كا يهد للطوطمية المبشوثة في الرواية. كما أن هذا الاقتباس القرآني في فاتحة الرواية يليه اقتباس آخر من العهد القديم (سفر التكوين: الإصحاح الرابع) يندد بقتل قابيل لأخيه هابيل. (^{٧)} وسنجد في مسيرة الرواية كيف أن شهوة قتل الحيوان لا تقل لعنة عن قتل الحيان لا تقل لعنة عن قتل الإنسان، بل إن الضحية الإنسانية تتوحد مع الضحية الحيوانية في خاقة الرواية.

وأما المسعدي التونسي فيفتتح روايته الصوفية التأملية مولد النسيان (١٩٧٤)، بما يسمد "الفاتحة" التي تستدعي في الذهن السورة الأولى من القرآن الكريم، بما يشحن العمل بقدسية نابعة من تطابق الدال، لا المدلول. وفي فاتحة المسعدي ثلاثة اقتباسات استهلالية يغلب عليها الطابع الفلسفي: أبر حيان الترحيدي في عبارته "نحن نساق بالطبيعة إلى الموت ونساق بالعقل إلى الحياة"، مثيراً بهذا القضية الوجودية التي يتمحور حولها السرد الرواني. ويتلو ذلك نص مأخوذ عن الفبلسوف الألماني شوبتهاور: "هناك في ملكوت الليل الكلي الواسع الأرجاء حيث لا يصبب الإنسان من العلم إلا وحيداً أوحد، هو النسيان الرباني الخالد القديم"، ثم ينهي اقتباساته الاستهلالية ببيت شعر (مع تصرف) للشاعر الفيلسوف الضرير أبي العلاء المعري: "عللاتي فإن بيض الأماني/فنيت والزمان ليس بفاني" (١٨) وقد استبدل المسعدي بكلمة "الظلام" "الزمان"، لينسجم البيت مع همومه التي تصب في الوجود والعدم والزوال.

وفي رواية آسيا جبار الجزائرية المكتوبة بالفرنسية بعيماً عن الدينة المنورة: بنات إسماعيل (١٩٩١)، فهي تبدأ باستشهادين أحدهما من الفردوسي، مسجل الملاحم الفارسية وتاريخ ملوكها، حيث يقول:

كل ما سأقول قد قبل من قبل، فالجميع قد ساروا في حديقة المعرفة. ومع أنني لن أتمكن من الوصول إلى مكان عال في هذه الشجرة المشرة لأن قواي لن تسمع بذلك، إلا أنني كمن بلوذ بنخلة ليحتمي بظلها. وربما سأتمكن من الوصول إلى قرع واطىء من هذه الشجرة التي تلقي يظلها الرحب.

إن عبارة الفردوسي المقتبسة تنطلق من وعيه بدوره كمؤرخ متأخر ومتواضع. وأما ميشليه المؤرخ الفرنسي فيقدم في الاقتباس الاستهلالي الثاني ثقة بقدرته على بعث الماضي: "دار حوار غرب بيني وبينه، أنا الذي قمت ببعثه فانتصب الزمن واقفاً". ("أإن تذيذب الأدبية

(۱۹۹۷) ۱۷ ألف ۱۷

الراوية بين تواضع الفردوسي وثقة مبشليه أمر مفهوم، ولكن الدلالة الأهم أنها تختار شخصيتين تعاملا مع التاريخ، وهو هاجسها في هذا العمل الذي يستبطن تاريخ السيرة النبوية موظفاً الخيال السردي.

والمغربي محمد الشركي يستهل روايته الصوفية الطقوسية العشاء السفلي (١٩٨٧) بنص للشاعر المغربي محمد بنيس يلوّح فيه يطقس سري وليلي يختلط فيه الدم بالبركة والجسد بالمرت الأخير:

هذا ليل النص، يمتحن فيمه الجسد الغياب، لعله الموت، لعله نزيف سيدة جليلة لم تورثني خطاطة وجهها وهي على فراش الموت. بوركت ِ أيشها السيدة الميتة قبل أوان الموت. (١٠٠)

ولا يستخدم الروائي الموريتاني أحمد ولد عبد القادر في روايته التي تؤطر التصوف في سياق سوسيولوجي اقتباساً استهلالياً على الإطلاق، لكنه ينهي عمله القهر المجهول أو الأصول (١٩٨٤) باقتباس بيت من الشاعر الموريتاني الشهير سبدي عبد الله بن أحمد بن أحمد بن أحمد دام الحسني (١٩٥٦-١٩٥٨): "ومن صحب الأيام أناين جارة/ وأونت له من ليس بالمتداني". (١١) وهو بيت يستحضر أزمة الاغتراب وصاحبه شاعر سافر كثيراً في بلاد الزنوج المجاورة لبلاد الشنقيط طلباً للرزق، وكتب قصائد حنين لوظنه، ولأولاده الذين خلقهم في أكثر من مكان. وهذا البيت بخترل شعريسا الوضع السوسيولوجي الذي يقدمه الروائي عن القبائل الموريتانية في صراعها وطلبها للاكتساب وبحشها الدائم عن المرعى والكلأ وتوجهها عدد زحف الرمال. (١٣)

إن هذا التعدد في مقاربة الرواية الصوفية الذي ينطوي على هواجس المؤلف واللعظة التاريخية في قطره، لا ينفي على الإطلاق وشائع القرابة الفكرية العفوية التي تجمع هذه الأعمال. ومع أن الروايات المختارة كنماذج تعود إلى أجيال مختلفة يقصل بين أكبرها الأعمال. ومع أن الروايات المختارة كنماذج تعود إلى أجيال مختلفة يقصل بين أكبرها وأصغرها سناً ما يقارب النصف قرن، كما أنها تشمل كتابات المرأة والرجل، باللغة الفرنسية والعربية، فهذه الأعمال تشكل نسيجاً واحداً، وإن كان تفصيله مختلفاً وتطريزاته متباينة. وهذا يعزز فكرة بنية ثقافية تحتية واحدة يلعب فيها الدور الصوفي دوراً محورياً في تشكيل الهربية الفتارية. وهذا الرافد الثقافي يصب في رواقد مشرقية وخليجية ليشكل نهر الثقافة العربي الكبير، كما أنه بتقاطع مع الروافد الثقافية في أفريقيا انسودا، وفي أوروبا الجنوبية. وعا لا شك فيه أن الدين عامل مهم في التكوين الثقافي والاجتماعي، إلا أن من المهم أيضاً التعرف على نوعية نمارسة الدين – في هذه الحالة المفاريية: الإسلام – وكيفية ترجمته في التصوص والمقائد فقط (١٣٣) إن الظروف العينية والتاريخ المحلي والمزاج المامري من الشعب الواحد بشقيه المغربي عن الشعب الواحد بشقيه المغربي كان اعتباره شعباً واحداً أو على الأصح الطرف الغربي من الشعب الواحد بشقيه المغربي والمشرقي. (١٤)

الف ۱۷ (۱۹۹۷)

نزيف الحجر : الرواية الصوفية الطوطهية

تسعى رواية تزيف الهجر كما يسعى كثير من المتصوفة إلى التوحيد بين مختلف الأديان والمذاهب وذلك بالوصول إلى الجفر الروحي لها، فالراوي بوقق بين الأديان الإبراهبمية (التي يطلق عليها "الأديان السماوية") بكتبها المقدسة مع الأديان الأرواحية (التي يطلق عليها "الأديان الوثنية") ذات العقائد الشفوية. وهو أيضاً يسعى إلى استكشاف هذه المعتقدات الأرواحية التي كان يؤمن بها سكان ليبيا القدماء الذين تركزا آثارها ومقدساتها مرسومة على جدران الكهوف في شمال الصحراء الكبرى، ومن ثم ربطها بالكتاب المقدس والقرآن الكريم، مشيراً إلى أن المقدس واحد والروحانية ظاهرة إنسانية. وهو في هذا يتطابق مع ما دعا إليه المتصوفة وأبرزهم جلال الدين الرومي. وتتجلى ملامح من وحدة الوجود في هذا الرواية التي تصر على أن تجاوز قوانين الطبيعة بهتك مقدساتها وخرق توازنها البيشي وقتل حيواناتها هو الإثم الأكبر.

نجد في رواية الكوني استشهادات تسبق الكثير من فصول الرواية(١٥٥)، فبالإضافة إلى القرآن الكريم وسفر التكوين والمزامير، نجد سوفوكليس وافيديوس، وكذلك الباحث اليوناني القديم هيرودوت والباحث الفرنسي المعاصر هنري لوت في وصفهما للجنوب الليبي ومنطقة تاسيلي المعروفة بحضارتها القديمة(١٦١) والباحثان يشيران إلى رفض أهل المنطقة لاستخدام السلاح والعنف وإلى تشاؤمهم من صيد الودان (الموفلون أو الخروف المتوحش). وتقوم الرواية بأخذ نموذج معاصر من أهالي المنطقة اسمه أسوف وتحكي حكايته منذ أن كان طفلاً إلى أن صار شيخاً في منتصف القرن الحالي، وذلك عبر تقنيات الاسترجاع الأدبي، فالرواية تبدأ قبل التجربة الأخيرة، حيث يرفض أسوف أن بكون دليلاً في مجزرة الودان، ويسترجع حباته الشاقبة مع والديه وحكاياتهما ونذر والده وتجنيده وقدوم السواح لزيارة الرسوم البدائية الجدارية وأخيرا موكب الصيد اللاإنساني بالرشاشات والسيارات والطيارات للفتك عا تبقي من الغزلان والودان. وللشخصية الرئيسية أسوف بعد رمزي، فهو عثل الحضارة المنقرضة وتوحدها بالطبيعة، كما يمثل أسطورة قداء وتطهير عندما يتوحد مع رسم الودان في حجر الكهوف مشكلاً ضعية مصلوبة يقوم بقتلها ضده في الرواية قابيل بن آدم الذي يأكل اللحم بشراهة منقطعة النظير ويغتك بالأحياء اشباعاً لرغباته. من هنا ندرك المعنى الأمشولي للازمة التي طالما كررها أسوف: "لن يُشبع ابن آدم إلا التراب" (ص ١٥٠، ص ١٥٣)، كمَّا تتضح دلالة الرواية وعنوانها. فالحجر المرسوم عليه الودان ينزف لالتحامه بالضحية البشرية أحوف، وفي هذا النزيف الحجري - إن صح التعبير - تطهير للجدب (الحرفي والمجازي) كما جاء في أساطير الفداء في الحضارة الليبية القديمة المكتوبة بأبجدية الطوارق المسماة "التيفيناغ":

أنا الكاهن الأكبر متخندوش أنبىء الأجيال أن الخلاص سيجيء عندما ينزف الردان المقدس ويسيل الدم من الحجر. تولد المعجزة التي ستغسل اللمنة، تتطهر الأرض ويغمر الصحراء الطوفان. (ص ١٥٣)

١٩٩٧) ١٧ ألف ١٧ (١٩٩٧)

والطرطمية تأتي من هذا الشمائل والتلاحم والتوحد بين الإنسان والحيوان بحيث إن أسوف يرى والده في عيني الودان، والغزالة تضحي بحياتها لتخلص الطفل المطشان ولتنشىء عهدا دمرياً لن ببيح للإنسان قتل ما تنجه من غزلان. (١٧)

ويهد إبراهيم الكوني لهذه الخاقة التي توحد بين الإنسان والحيوان، وبين البشري والمقدس، مستدعياً في آن واحد أسطورة الطوارق وصلب المسيح عبر استراتيجية أسلوبية تفتت تدريجياً الحواجز بين المذاهب والأدبان. فيها هو يصف لنا في مطلع الرواية الصخرة التي تحمل بنقوشها مشاهد المقدس "الرثني" ليجعلها تتطابق مع المقدس "السماوي" بشقيه المسيحى والإسلامي:

الصخرة العظيمة تحد سلسلة الكهوف، وتقف في النهاية كحجر الزاوية، لتواجه الشمس القاسية عبر آلاف السنين، وقد زينت بأبدع رسوم إنسان ما قبل التاريخ في الصحراء الكبرى كلها: على طول الصخرة الهائلة ينهض الكاهن العملاق، يخفي وجهه بذلك القناع الغامض، ويلامس بيده اليمنى الردان الذي يقف بجواره مهيباً، عنيداً، يرفع رأسه مثله مثل الكاهن، نحو الأفق البعيد، حيث تشرق الشمس وتسكب أشعتها في وجهيهما كل يوم.

وهذا المشهد المخلد على الصخر يشير روحانية حتى عند هؤلاء الذين لا يعرفون ما ورا م من عقائد، فها هي المرأة الأوروبية يمتليء قلبها خشوعاً فيلمحها أسوف:

امرأة أوروبية تركع أمام الصخرة على ركبتيها وتتمتم بكلام مبهم، عرف بالحدس أنه صلوات النصاري. (ص ٩)

أما منقب الآثار الإيطالي فنجد فيه معالم الوجد وحتى الدروشة أمام هذه الرسوم، كما يصفها أسوف:

ترتجف أصابعه عندما تلامس جدران الكهف الموسوم بخطوط الأقدمين. في تلك اللحظة، يفيض من عينيه بريق غامض ... يقف طويلاً أمام الوشم الحجري ... وفي عينيه خشوع المسلم عندما يصلي، يتلفظ برطانة غير مفهومة، يخاطب رفاقاً لا وجود لهم، يضرب كفاً بكف، يقفز في الهواء كالدروش ... ينسى نفسه تماماً. (ص ٩٠)

ألت ۱۷ (۱۹۹۷)

وحتى أسوف نفسه عندما يصلي يخطى، الاتجاه ويتوجه نحو الصنم الحجري الذي ينتصب فيه الودان بقرنيه الملتويين، عوضاً عن الكعبة (ص ١٣). أما أب أسوف فكان يجمع البركة من كل الأديان، فكان يحمل للحماية آيات قرآنية وغائم سحرية بلغة الهوسا وتعاويذ من جلود الثعابين مستوردة من كانو (ص ٣٣).

كما أن التماثل والتوارد بين الأغاط الصوفية المختلفة يُقدم في الرواية عبر مداخل متنوعة. فقابيل ورفيقه يعلقان على أسوف الذي لا يأكل اللحم بإدراجه في قائمة النساك الهندد: "الأشباح التي سمعنا أنها تسكن أعالي الجبال في الهملايا" (ص ٤٥). ويرد على لسان الأمريكي جون باركر - وهو إحدى الشخصيات في الرواية المهتمة بالتصوف - أنه وجد صدى من معتقلان البوذية التي تقول إن الإنسان لا يصل إلى الألوهية إلا عبر المرور بحالة الحيوان (من اعتزال وخرس وأكل الأعشاب) في مقولات المتصوفة في شمال أفريقيا: "الأنعام أجدر بالولاية وتقمص الروح السماوية من بقية المخلوقات" (ص ١٣٣).

ونجد حالة الحيوانية المقدسة منطبقة على أسوف، فهو بعيش وحيداً في الصحراء الجبلية، أقرب إلي الحيوانات المتوحشة في سلوكه منه إلى البشر، فكان يفتقد إلى أبسط قراعد الدراية بالتعامل مع الآخر:

لم تكن المقايضة أمرأ سهلاً لشاب لا يملك لغة يخاطب بها الناس. لا يعرف طباع الناس ولا أخلاقهم ولا تصرفاتهم، ومن أين له أن يعرف وقد عاش طوال عمره معزولاً عنهم. (ص ٣٩)

ونلاحظ تماهي أسرف مع الحيوان في طوطهية الانتساب والنسب من خلال أحداث تؤكد على الأخوة ومن خلال أحداث تؤكد على الأخوة ومن خلال تعزيزات تشبيهية واستعارية. فعندما تأتي القافلة ويذهب أسوف ليقابضها فهو "يتقافز كالودان بين الأحجار قاصدا الوادي" (ص ٤١). وعندما جدد رجال الكابن بورويللو ليحققوا حلم غزو الحبشة من الشرق بالهجانة، نجح في الهرب على الرغم من رصاص الحامية الإيطالية، عابدا وكأنه معجزة:

شاهدوا إنساناً يفلت من الأسر ويتحول إلى ودان، يعدو نحو الجبل، يتقافز فوق الصخور في سرعة الربح غير عابىء بمطر الرصاص الذي يتهال عليه من كل جانب. (ص ٨٧-٨٨).

وقد فسر دراويش الصوفية في الرواية ما حدث باعتباره حلول الذات الإلهبة في بشر وعقدوا احتفالاً بذلك في أمسية ذكر (ص ٨٨). وأما الغزالة التي قتلها قابيل فيذكر الراوي الحدث من قبيل قتل ابن آدم لأخته (ص ١٣٦).

(۱۹۹۷) ۱۷ ماألف ۱۷ (۱۹۹۷)

ويأخذ هذا التساهي بين الإنسان والحيران بعدين، فكما يسترحش أسوف ليصبع "حيوانا" كذلك يؤنسن الحيوان ليصبع "إنسانا"، فهذه الفزالة تسرد أسطورتها وهذا الودان يقوم بأفعال تؤهله لأن يكون بشراً، فهو عند اليأس ينتحر، وعند الحلم يغفر. يحكى أبو أسوف حكايته مع الودان:

نسبت أن أقبول لك إن معركتنا كانت تدور في واد مقطوع عن الجبال. في الودان يعرف أنه لن يستطيع الإفلات لابتعاده عن حصونه في الجبال. في وسط الوادي تقوم ربوة تعلوها صخور ملساء عالية. وعندما شاهدني أحتكم إلى البندقية، تسلق الصخور في حركة خاطفة، وقفز إلى الأرض، فكسر رقبته. سال الدم من خياشيمه، ومات من دون أن تختفي النظرة الغريبة من عينيه المفتوحتين: مزيج من الشقاء والحقد والعجز. (ص ٢٨).

ويكتسب التماهي توازياً عندما يوت الأب أيضاً مكسور الرقبة بعد أن جرجره ردان إلى أعالي الجبال (ص ٣٥-٣٦)، وكأن في عدالة العين بالعين، يتساوى الرجل بالودان. وكأن الأب قد نذر أن لا يصطاد وداناً بعد تجربة حاسمة معه:

نذر نذراً من زمان قبل أن تولد. كان يصطاد في سفوح جبال إينسيس فزلقت رجله ووجد نفسه معلقاً بين السماء والأرض، يسك بصخرة ورجلاء تتدليان في الهاوية. فقد الأمل في النجاة فانتشله نفس الحيوان الذي كان يقاتله وينوي قسله وانقذه من الهلاك ... لقد نذر ألا يقسرب من الودان ولكنه جاع ... قاضطر أن يخالف النذر ويصطاد ... قال إنه خان النذر وستعاقبه روح الجبال على ذلك. (ص ٥١)

وهذه الهاوية التي تحمل في ثناياها معنى الجحيم او المطهر (كما يوضع الكوني في الحاشية) ترد مرة أخرى في تجربة أسوف (كما ترد في كثير من الروايات الصوفية موضوع الخاشية) ترد مرة أخرى في تجربة أسوف مع الردان بحاولة الأب صرفه عن تعلم صيده، ولكنه في يوم ما يندفع ورا ، الردان وكأنه مجفوب "نسي النذر ، ونسي مصير الوالد وانقاد إليه مأخوذاً ، مسلوب الإرادة." (ص ٢٠). تسلق أسوف الجبال وقضى ليلته متعلقاً بنتو ، في الجبل وبينه وبين السقوط في الهاوية شعرة ، وفجأة حدثت المعجزة وتدلى الحبل الذي كان قد وضعه أسوف في قرني الردان كأنشوطة ليصبح حبل نجاة ينقذه به غرعه! ويصف أسوف هذه الملفارقة:

إنه الودان. نفس الودان. ضحيته. جلاده. من منهما الضحية؟ ومن منهما الجلاد؟ من منهما الإنسان؟ ومن منهما الحيوان؟ (ص ٧٣).

ألف ١٧ (١٩٩٧)

هذا التساؤل البلاغي يغيد محو القواصل والدخول في المجاز الطوطعي. ويعزز من هذه الواقعة المسردة بأدق التفاصيل والتوتر المصاحب حكايات أخرى تهدف إلى التعبير عن "إنسانية" الحيوان، فهذا الجسل يخلص صاحبه من الأعداء وعلى الرغم من طعناته ونزيفه بركض بصاحبه، وعندما يتأكد من نجاته يبرك وغوت (ص ٥٨). والقصة التي تحكيها الغزالة من توفير دمها لإرواء الطفل العطشان (ص ١٥٥) مثال آخر على إنسانيتها وحقها في أن تسمى "أخت".

رواية الكوني، إذن، تستدرج القارئ أسلوبياً وبنانياً واسطورياً إلى القمم الخطيرة - كما يفعل الودان - لتتيج له رؤية المشهد من وجهة نظر لم يألفها، حيث تنساوق الكائنات وتصبح الطبيعة كلها معبداً، ويبدو الإنسان في محاولة السيطرة على الطبيعة بقتل غزلانها وودائها شيطاناً رجيساً، والخلاص يكون على يد إنسان رحيم يتماهى مع هذه الطبيعة ومع الحيوان الشارد ويقدم دمه في فعل الشهادة.

مولد النميان: الرواية الدوفية الفلسفية

تطالعنا رواية مولد التسيان بنهجها الفلسفي وبانشغالها بقضايا الوجود والعدم والمعدم والمعياة من الفصل الأولى حيث يقول مدين الامرأته ليلى "أويد أن أقتل الموت لأن الاثبو والحب" (ص ١٥)، وليس هذا بغسريب على المستعدي الذي قبال عنه طه حسين إن الرجودية أسلمت على يديه. (١٨) ونص الرواية كله شذرات حوارية وأحداث غامضة وإنشاء صوفي يهمنش مقومات الحبكة الروائية وإن كان الا بلغيها. فالرواية تنشكل من سبعة فصول تقدم بحث الإنسان في الأحلام والأوهام وفي العلوم والتجارب عن الخلود والبقاء، وبالتالي فهسبي تستدعي بحثّ جلجامش في الملحمة البابلية عن النبتة التي تعيد الحباة إلى الأموات ورحلته الإسطورية إلى عين الماء حيث هذه الوردة السحرية، لكن سرعان ما يقتها. (١٩)

يذهب مدين وليلى أو الرجل والمرأة إلى مدينة يتعالج أهلها بالسحر ليقيما فيها مستشفى، أي ليستبدلا العلم بالخرافة، ولكن عند المرض يلجأ مدين بنفسه إلى الساحرة رنجهاد التي ترافقه في الفاية فتتضح له دلالة الزمن ومعنى الوجود واستحالة الخلود. وتتخذ الشخصيات أبعاداً رمزية فأسماء الرفيقة المنته التي تحضر وتحاور صين هي الذكري، تذكّره بالأجل المحتوم. ويصاب مدين بالحمى فيذهب إلى وتجهاد الساحرة يظلب الدواء. أما ليلى فترسل جاريتها هند لتستقصي أخبار مدين فتحدثها هند عن الغابة وعين سلهوى حيث ينمو نبات السلوى أي النسيان، وهو الذي يشغي.

وتكمن المقارقة في أن مدين جاء ليقيم مارستاناً ويعالج الناس ليكتشف أن الأبدية تكون عندما ينتفي الزمن، والزمن لا ينتفي إلا بانعدام الحركة أي بالسكون والعدم. وجين يكتشف مدين عجزه يقول: "كرهت أن يرقع المعرضون حياتي." (ص ٤٤). ولاشك أن الساحرة ترمز إلى الغيبيات التي يسعى إليها حتى من نذر نفسه للعلم عندما يداخله الخوف

الف ۱۷ (۱۹۹۷)

من الموت. الحل، إذن، الذي تعلمه مدين من رنجهاد هو "كسر الزمان، أو تشويش دواليبه، حتى بختلط ويهذي كالسكران، طوعاً أو كرها" (ص ٤٨). وفي هذا السعي إلى تفكيك الزمن تبادره ليلى بأن "الزمان سُنة حتم سنة الله، سنة الكيان، سنة الموت، طياً فطياً" (ص ٤٩). وبرد عليها مدين قائلاً أن هذه ليست إلا سنة الزيف:

انظري هذا الكوكب في أقصى الأفق الفريمي يتردد فيه النور. أترينه حيًا أم رماداً تشراماه أرجاء السماء مبتئاً؛ نرى نوره متحركاً حيًا وهو لعله منذ دهور قد اندثر وزال ومات، ولم يبق إلا النور والكوكب فات؟ (ص 24).

وتتذكر ليلي أحلامها في أعوام خلت وحديثهما السابق وإيمانهما بالتحول، ومن ثم انكسار كل ذلك. ويقول مدين:

الأحلام فانية والأماني ترحيها شديداً رحى الزمان، وتذرو هيا معا لياليً وأيامي، فصغر عندي شأن كبير الأطباء، وما ابتكرتُ من الدواء، وما غلبت من الأدواء. وثقل عليً انكساري أمام الفناء وعجزي. وكرهت حياتي وأبغضت نفسى. (ص ٦٩)

وتراوده أسماء وهو في الغاب ليكتشف أن الكائن لا يتوقف ولا الماضي يرجع. أما ونجهاد فتعلمه أن "التخلص من الحس والألم والفرح مقدمة الجسود" (ص ٧٣). وهنا الامتبحان العسير:

إن كنت ثابت البطن أيضاً فقد فزت. وكل من أشرف على عميق الهوايا. فنظر إلى الأعصاق ورأى الدوار بعينه ومع ذلك لم يخش هاوية ولا دواراً. فقد غلب الهوايا وأمن الدوار. (ص ٧٤)

وفي الغاب يرى مدين كهف النائمين وهو رمز للذين فقدوا الرغبة في الحياة "كهف الذين ذهبت أرواحهم ولم تمت أجسادهم" (ص ٧٨)، فنام فيم قليلاً ثم أفاق وعاود السير. وهناك تبرر رنجهاد الموت أسطورياً باعتباره انتقاماً لما اختص به الإنسان من جمال، وتسرد له قصة الخلق التي تمت في ست لبال وفيها أحس الإله سلهوى بإحباطه لأن الأرض التي خلق كانت نتنة وقذرة. ولكن في اليوم السابع خلق الإنسان جميلاً وطاهراً ومنوراً، فغضيت الأرض وغارت منه وثارت قائلة لسلهوى لماذا جُعلتُ طيناً وسخاً وجُعل الإنسان نوراً طاهراً، وومت بنتنها على سلهوى. فما كان من سلهوى إلا أن خلط طيناً بالنور فنقل الإنسان وجاء القيح والعنن والفساد مع الطين، فأمر سلهوى إن يغلب الموت بالحب والحمل والإنجاب، ولذا صاحبت حواء آدم (ص ٨٥- ٩٠). وهذه الأسطورة تفسر في سياق الرواية الوجود والعدم:

الله ۱۷ (۱۹۹۷)

ثم مات من بني آدم أول ميت. فصلت الأرض على قابيل واتخذت وليمة. ودعت الأكوان إلى ليلة من لياليها. وقامت فقالت: انظروا الدود بأكل المغن. وتنشقوا عطر النتن. وانشروا في الأفلاك نبأ غلبتي على النور، لا يظهر مني مدى الدهور. وقولوا: العالم من حيث هو كائن فاسد، ومن حيث هو فاسد كائن، موت ولا موت، وخلود ولا خلود، ونور يشع، إلى الطين مردود. وأطلق الموت الصورة من ثقل الجسد. فهمت الروح النور أن ترتفع فأهوت. وتاقت إلى السماء فإذا هي على الأرض واقعة واقعة. ويقيت فيم على وجهها حيرى، وصحبها الشوق والذكرى. ووجدت حسرة لوعة على ماضاع من جسد، وحاجة إلى مادة سند. وكان أول العذاب الأبد. وكذلك نائدة بالروح فدنستها، وألقت الصورة دنس المادة فأقعدتها. ويقيت بعد الموت بين الأكوان تعوي (ص ١٩-٩١).

وتتشابه هذه الأسطورة في بعض المناحي مع قصة خلق الكون في القرآن الكريم، وإن كانت لا تتطابق معها، والفروق بينهما جوهرية. (٢٠) وهكذا نجد الإنسان في هذه الأسطورة يشتاق إلى السماء متذكراً ما كان من جماله النوراني، إلا أنه محكوم بالأرض فالمادة الطينية تقصده. وقد كشفت رنجهاد لمدين صنيع الزمن فطلب نبات الخلود في العين وهو السكون والصمت والنسيان.

وتفرّغ مدين للمارستان، وكانت تأتيه الساحرة تعاونه في تركيب الدواء. وفي حوار حول العقل والخيال، يدعو مدين إلى التحرر نما يسميه "سجون المعقول" (ص ١٠٠)، بينما ترى ليلى إن ذلك فوضى ووحشية:

إن غير المعقول لغول داهية جموح لا يُمَارَسُ شديد. يذهب بك ولا تثنيه ولا تقدر عليه ولا يتحصر لك ولا يُحكّد. وما لا يتحصر لا يدوك. وإنما أنت تتيه فيه وتتبددً. لذا حبستنا الأقدار يا مدين على العقل وشدتنا إليه، حتى لا نضلً السبيل. (ص ١٠١)

أما مدين فيوازي بين الجنون والانطلاق قائلاً: "العقل عقال" (ص ١٠٠١)، والحياة تدليسي وخدعة لأن فيهها الذبول والغروب والموت. وأصر على أن يشرب العقار الذي نرى فيه ليلي سماً ويرى فيه ديال والذكرة وهكذا تخلص من الذكرى والذاكرة، "ونسي أنه هو وأن امرأته ليلي" (ص ١٠٠١). وأصبح واحداً مع الكون إلا أن جسده خانه فوقع، طلبت ليلي العقار لتلحق به إلا أنه كان قد نفد. وهكذا تجد أن حتى النسيان المخدر لم يحقق الخلود فالزمان لا يغلب. مات مدين ودخلت ليلي كهف الظلال والأحزان. أما العالم فلم يتجاوب، "ويقيت الليلة قمراء، وضاحة الظلمة بيضاء" (ص ١١٥).

كان لابد من الاقتباس المستفيض لنرى التساؤل والجدل، والتجاوز والشطع، (٢١) والبحث المضني عن خدر النسيان والجنون المحرر. ولكن حتى كل هذا لا يمحو الموت ولا يزيع

الله ۱۷ (۱۹۹۷)

آثار الزمن الفنار. وهذا البحث المضني عن معنى وجود لا يستمر، لا يرى في الإنسان "شيطانا" كما في تزيف الحجر يقتل أخاه وأخته وينال منهما ويأكل لحمهما، بل هو "ملاك" في الأصل تعفّر بالتراب، فهو في حنين دائم إلى الجمال والكمال، يسعى ليعطى لوجوده دلالة ويتهرب من العدم، والعدم هنا هو اللاجدوى وغياب المعنى، كما أنه الفناء بالمعنى الحسن والجسدى.

ويؤكد المسعدى على هدفه عندما يعرف الأدب في مقابلة ويعتبره:

قصة المفامرة الوجودية ومحاولة جواب عن السؤال الذي هو مرد كل وجود الإنسانية وخلاصة الكيان الفردي والجماعي: من أنا؟ وممن أنا؟ وابن السيل؛(٢٢)

الرواية أيضاً تثير قضية فلسفية: معنى الكينونة وارادة الخلود وحدود العقل، ودور الرواية الرواية ويضائد ويور الرواية الرواية ويضائد ويضائد المحاورة في هذه الرواية إلى درجة تكاد تصل إلى مسرحة الرواية، إغا يرتبط بدورها في الفكر الفلسفي وفي إثارة الأسئلة والجدل، ابتداء من أفلاطون ومروراً بيركلي وهبوم، حيث استخدموا الشخصيات تناعاً لصراع الأثكار وتعبيراً عن مواقف. إن هذه الرواية الفذة مبطئة بهموم فلسفية وسياغة وسيالات في دلالة الكينونة مما يجعلها بحق أدباً فلسفياً، وليست فلسفة في صباغة أدبية (٢٧)

بعيدا عن الهديئة الهنورة: الرواية الصوفية التاريخية

تسعى آسيا جبار في روايتها أن تستقرى، تاريخ أهل البيت وخاصة النساء منهم في السباق الاجتماعي لفجر الإسلام في الجزيرة العربية، مع الرجوع إلى وضع المرأة مسلمة أو غير مسلمة في تلك الحقية. فالتاريخ عموماً بُسرد من وجهة نظر الأحداث السياسية التي يهيمن علمها الرجال. فهنا نجد محاولة لعارضة التاريخ الذكوري ولاستكمال ما غُبِّب فيه، وبهذا فالأديبة تحاول أن تستبطن ما كان وأن تستشف ما خفي وتوارى، تارة عن طريق تجميع وتنسبق كل ما عِت إلى المرأة في سجلات التاريخ لتشكيل رواية مغايرة تلعب النساء فيها دوراً هاماً، وتارة توظف خيالها ليسعفها في المناطق التي يخرس فيها المؤرخون. تضيف آسيا جبار أحياناً تفاصيل غير مذكورة على الإطلاق، ولكنها مقبولة، من وصف قامة ترعيس ومن تعبير عن هاجس أو مزاج، بناءً على ما تتصوره عن الحقيقة الفائية، لكنها لتستدرك دائماً بكلمة "رعا" أو "لعل"، وتشير تحديداً إلى الأصوات التي تبتدعها، لكن الابتداع هنا صادر عن رغبة في التعويض عن المجهولات اللواتي حجبت أقوالهن وأفعالهن.

وتطلق آسيا جبار مصطلح الرواية - كما تقول في افتتاحيتها - على مجموعة من أند ١١٥٧/١٧ القصص والمشاهد والرؤى التي أثارتها فيها قراءة المؤرخين الأوائل من أمثال ابن هشام وابن سعد والطبري (ص 0). وتبدو الرواية في تناولها للموضوع وأسلوبها وتصريحات صاحبتها بأن المؤلفة كانت في حالة تكاد تكون رؤيوية وهي تكتب. وقد أضفت هذه الحالة شحنة صوفية على الوقائع، ومصداقية للخيال المصاحب. أما موضوع الرواية وشخصياتها فمرتبطة بمحمد الرسول: أصحابه وأعدائه، نسائه وأقربائه، كما أن جبريل والوحي عنصران هامان في تطور الأحداث. إلا أن الأهم في هذه السيرة هو الحضور النسائي المكثف بكل أشكاله وأنواعه، فالرواية تمثل عملية استرجاع للتبعشر والاستبعاد. وعنوان الرواية يشبر إلى اللواتي أبعدن من السلطة والنفوذ المتمركزين في المدينة المتورة، أي إلى تهميش المرأة وركنها في الأطراف وحصارها، بعد موت الرسول.

تحاول آسيا جبار، إذن، أن تجسد المرأة في هذه المرحلة الحاسمة من التاريخ - المرأة المسلمة وغير المسلمة - يكل تطلعاتها وحضورها وتعطي لكل هؤلاء النساء "صوتاً جماعياً يرفض أن يسكته أو ينال منه أحد". (⁷⁶) ونستشف شخصية الرسول الفذة عبر علاقاته مع زوجاته ويناته وخاصة أكثرهن قرباً منه: عائشة وقاطمة.

إن الحس بالمقدس جعل المؤلفة تلتزم بالواقع التاريخي فلا تشد أو تعدل مما كان، ولكن تحاول أن تخرج المرأة من الظل وتجمع أخبارها المتناثرة والقليلة نسبياً لتستكملها وتقدمها لوحات تدعم كينونتها ودورها الأساسي في المجتمع. تستخدم آسيا جبار إبداعها إذن لتقدم فترة ينزج فيها التاريخ بالوحي، والوقائع بالمقدس، من وجهة نظر مؤرخة أو راوية. أي من منظور نسوي. ونجاح آسيا في هذا العمل يكمن في أن تضامنها مع المرأة، ليس على حساب القدس؛ فنحن نجد ترافقاً مبهراً وانسجاماً عفوياً يين الهاجس التاريخ، والديني والنسوي، وهذه هي المعادلة الصعبة التي حققتها الأديبة، ومن هذا المنطلق تتطابق الرواية مع صدق ووجد وثورية المتصوفة. وتعبر آسيا جبار في المتاحيةا عن آليات تعاملها مع الناريخ والخيال في الرواية:

تخترق بنات إسماعيل - مسلمات وغير مسلمات - في لحظات معينة نصوص المؤرخين الذين كتبوا عن المرحلة الأولى من الإسلام بعد قرن ونصف أو قرنين من وقائمها. كان المؤرخون أمناء دون شك، إلا أنهم كانوا مدفوعين من خلال العادات على حجب الحضور النسائي. وبناء على ذلك كان لابد من استخداء الإبداع لل، الشغرات في الذاكرة الجماعية، وهذا ما سعبت أليه لاسترجاع مسيرة تلك الأيام التي أردت أن أعايشها. (ص 6)

تفتتح آميا جبار روايتها، التي يمكن أن نطلق عليها مصطلح "الميرة البرية" من وجهة نظر نسوية، بموت الرسول. لماذا؟ لأنها ترى في غيابه بداية لتنازلات كانت قد كسيسها المرأة عبر الإسلام وثوريته على المعايير الجاهلية. إن النيوة وشخصية محمد الفذة محور أساسي في الرواية، لكنه محور يتكشف من خلال أفعال وأقوال النساء في تلك الفترة التاريخية. فهناك أغاط متعددة من النساء؛ فيهن المسلمة والمسيحية، المؤمنة والرافضة، المحارية

(۱۹۹۷) ۱۷ ألف ۱۷

والمرضة، المصرية والبمنية، وهناك من انتظرن جبريل ومن زعمن النبوة. هذه اللقطات من
حياة النساء تتوالى بشكل تراكمي لا يتبع التسلسل التاريخي الصرف، بل ينبع من التزامن
مشكلاً مشهداً بانورامياً يكمل المشهد الذكوري الذي رسمه المؤرخون الرجال. وتركز آسيا
جيار على المرأة في ذاتها: ملامحها الجسدية والنفسية وحضورها في خضم الأحداث ومعترك
الحياة، كما أنها توضح كيف تم إقصاؤها بعد استخدامها موصلاً إلى السلطة السياسية
والروحية. تتوالى الأحداث واللوحات كأنها شريط سينماني وليس هذا غريباً على المؤلفة
التي أخرجت فيلمين عن النساء وكتبت السيناريوات. وتبرز بطلتان في هذا الشريط هما
فاطمة التي ثارت بعد موت الرسول لهدر حقوقها المدنية، كما ثارت أثناء حياته عندما فكر
زوجها علي بن أبي طالب بأن يتزوج أخرى. أما بطلة الرواية الأخرى فهي عائشة التي
فرضت حضورها على الرغم من صغر سنها وكانت السبب في إرساء تقاليد إسلامية ترفض
إدانة المرأة لجرد التشكيك والشبهة. كما أنها لعبت دوراً هاماً في بثها لتفاصيل الحياة مع
النبي وأقواله كا شكل السنة.

ففي ملابسات موت الرسول نجد المرأة متواجدة، فقد وضع محمد رأسه في أحضان عائشة الزوجة الفتية وكأنه طفل وغاب عن الوعى (ص ١٢)، هذا بعد أن طلب السواك الذي كان يحب استخدامه لتنظيف الأسنان، فقامت عائشة بتليينه بأسنانها، لتقول فيما بعد وبكل فخر واعتزاز "في تلك اللحظة تبادلنا الربق" (ص ١١). وتنتقل الرواية بنا بعد ذلك لتفرش خلفية من نساء مختلفات لعن دوراً هاماً إلا أن المؤرخين غضوا النظر عنهن. فهذه الملكة السمنية المسلمة التي لم يزودنا المؤرخون حتى باسمها - وإن ذكروا اسم زوجها شهر واسم والدها بادسان - التي فشل زوجها في حملة الجهاد التي قام بها بأمر من الرسول ضد المتنبي المسمى بالأسود فاضطرت إلى الزواج من الخصم. وقد تنبأ الرسول بهلاك الأسود على بد أرملة شهر كما يقول الطبري (ص ٢٠)، وفعلاً تم ذلك. لقد أعتبر الأسود هذه المرأة جزءاً من الغنيمة فتزوج منها ولكنها صممت على الانتقاء وخاصة أنها وجدته وثنياً ونبياً مزيفاً، فأسكرته في ليلة من الليالي وتواطأت مع قريبها فيروز الذي دخل عليه وقطع رأسه. إنها ~ كما تقول آسيا جبار في الرواية - أقل جرأة من البطلة اليهودية بهوديت التي قامت بنفسها بقطع رأس الخصم، إلا أن دورها كان حاسماً في القضاء على العدو. وبعدها رجّعت اليمن إلى الإسلام وتولى فيروز الحكم ومصير الجماعة لتختفي هذه المرأة من الصورة تماماً، فلا تذكرها سجلات التاريخ. وليس هذا أمراً استثنائياً، فالمؤرخون يذكرون المرأة ذكراً عابراً وكأنها الجانب العرضي في التاريخ. فهذه نوار زوجة طلبحة الذي ادعى النبوة، فرافقته امرأته في معركة ضد قوات المسلمين، وعندما بدت معالم الهزيمة تتشكل. هرب طلبحة مع زوجته إلى سوريا، وبعدها أسلم وحج إلى مكة ولكن المؤرخين لا يذكرون ماذا حدث لزوجته. وتحاول آسيا جبار ان تستبطن أو على الأصع أن تخمّن مشاعر هذه المرأة التي كانت تحلم بأن يكون زوجها نبياً وتنتظر أن يكلمه جبريل وتتساءل عن مشاعرها رهل بقيت محبطة في سوريا؟

وهذه إستراتيجية الأديبة: تتوسل بالتاريخ حيث المرأة في الهامش، وتحوّل موقعها إلى المركز مستكملة ما غفل عنه او تغافل عنه التاريخ الذكوري. فتبدو خارطة الماضي مزدحمة بنساء قويات. فهذه سلمي تشور ضد الإسلام كما فعلت الملكة البربرية كاهنة، وهذه سجاح العراقية التي تجمع قواتها لتحارب المسلمين وتتعاون مع مسيلمة، فتتخيل المؤلفة إحساس هذه المرأة التي قتمت ببلاغة ساحرة وزعمت النبوة:

ألف ١٧ (١٩٩٧) \

وقبل مغادرتها للموصل، لابد أنها سمعت عن الرسول محمد ورُسمت لها صورته: جمال الرجل وفضائل المؤمن ورقة المتصوف وشجاعة المجاهد، وحلمت به ويلقائه، ولكن ليس كامرأة في حريمه بل كَنَدٍ، أفليست هي مثله تطاوعها اللفة؟ (ص ٤٦)

وكما تصبح عائشة ركناً هاماً من أركان الإسناد والسنة في هذه الرواية تعزيزاً لدور المرأة في الإسلام، نجد ثورة فاطمة على زوجها على (رابع الخلقاء الراشدين) وعلى أبي بكر (أول الخلقاء الراشدين) وأصحاب الحل والعقد مصاغة بشكل تجعلها رمزاً تحريضياً للقارنات ليطالبن بحقوقهن. فعندما تبادر إلى ذهن علي بن ابي طالب أن يتزوج بأخرى، اشتكت فاطمة إلى والدها الرسول أكثر من مرة. وقد تألم لحزنها وغيظها فذكر في خطبة الجمعة بأن فاطمة من يُغضب فاطمة فقد أغضبه، كما أنه طلب من علي إن كان مصراً على التزوج بأن يطلق فاطمة. وقد تراجع علي عن رغبته بعد ذلك ولم يتزوج إلا بعد موت فاطمة. وثارت فاطمة على خليفة المسلمين لأنه حرمها من حقها في الإرث بناء على تفسير حرفي ومبتسر لحديث نبوي قال فيه الرسول أن الأتبياء لا يورثون (ص ٨٣). وتؤكد آسيا جبار في الرواية أن فاطمة لم يكن يهمها الإرث المادي وإمّا الحق العنوي:

لبست المسألة في بستان أو ملك أو ممتلكات في المدينة المنورة وضواحيها، بل المسألة في رمزيتها. هكذا تراها فاطمة المتقشفة. (ص ٧٩)

وتوظف المؤلفة هذه الواقعة للإشارة إلى أن التفسير والاجتهاد الذكوريين يمثلان التجعاً عن الشورة التي جاء بها الإسلام واعطى للمرأة حق الإرث لأول مرة في الجزيرة العربية، كما أنه صانها من الأقوال والإشاعات حول عرضها برفض ما لا يعتمد على شهود والبهات ملموس على العلاقات غير البريشة. وتشير المؤلفة في خاقة الرواية إلى سلسلة نسوية تعتمد على العلاقات غير البريشة. وتشير المؤلفة في خالة عائشة تربط مسلمات اليوم بسلمات صدر الإسلام، فقد أورثت فاطمة احتجاجها على هدر حق المرأة لابنتيها أم كلشوم بمسلمات صدر الإسلام، فقد أورثت فاطمة احتجاجها على هدر حق المرأة لابنتيها أم كلشوم ورئيب ومن بعدهما لبناتهن وكافة المؤمنات، وأما عائشة فقد روت معايشتها للرسول أعلى البيت. مغزى هذه الرواية الصوفية التاريخية هو قدرة المرأة على التحدي والتمرد عند اللازم ودورها في التاريخ والرسالة الذي لا ينكر، ودور مؤلفتها هو الكشف عن المسكوت عنه دوضعه في الواجهة. وصوفية هذه الرواية تنطلق من تخيلها المحكوم بإيمان ورؤيا لما غضًا المؤرخون الطرف عنه. فأسيا جبار تجاهد مجاهدة الصوفي لتستكمل ما خفي من خلال استقراء وتأويل الأثار المكتوبة، من شحذ قدراتها الحدسية لتجسيد فجر الإسلام؛ والعمل مشحون بهمة سالك وتغاني مريد.

الله ۱۷ (۱۹۹۷) الله ۲۷ (۱۹۹۷)

العشاء السفلى: الرواية الصوفية الطقوسية

لقد شكك البعض في كون نص العشاء السفلي رواية، مع أن الفلاف بصنفها هكذا
بلا موارية. (٢٥) إن العسل بلا شك رواية غير تقليدية ونص منفرط يصيب القارى، بلاة
الدوار ومتعة الشطح، لكنه أكثر من دفقة شعرية تتمسح بالصوفية. إنه حكاية الدخول في
طقس سري بكل ما في الطقوس من بنية صارمة وكل ما فيها من طاقة فوضوية. (٢٦) إن
الطقس احتفال تواطؤي يشكل نقطة تحول في حياة صاحبه، وهو يرتبط بأسطورة أو مجموعة
أساطير تمنحه قيمته التحولية. ومراسيم الطقس تختزل ما تقوم به رواية التكوين التي تسره
سيرة فرد من صغره حتى بلوغه، كما في رواية التربية العاطفية لفلوبير أو في رواية صورة
الفتان في شبهايه لجويس. ففي الرواية الطقوسية نجد تأطيراً للحظة البلوغ التي تتم عبر
احتفالية خاصة، وكأنها تختزل المسيرة بوقائمها البومية ورتابتها المعاشة لتكثف حدثاً خاصاً
ومحولاً. تتخذ، إذن، الرواية الطقوسية بؤرة إسطورية تشع منها تداعبات مختلفة، فكما أن
رقص الدراويش الصوفي يرمز إلى الكون بأفلاكه ويستبحضر نسق الخلق والخالق، كذلك
الطقس له دلالته وإشاريته.

وقد أشار أكثر من ناقد إلى الجانب الطقوسي في **العشاء السفلي (^{۲۷)} لكتها تبقي** رواية.

تنسحب عليها المقولات الأساسية لهذا الجنس الأدبي من حكي وسرد وحوار وشخصيات وتؤسس كلها هبكل الرواية القائم على الحدث الذي تعددت تجلياته، سواء المباشرة أو المتولدة عن التناص الذي يلعب دوراً أساسياً في هذا العمل (٢٨).

ما هذا الطقس الصوفي الذي تتناوله الرواية؟ إنه طقس الوصول والتوحد بعد رحلة جوانبة خطرة، إنه العشاء السري والوليسة الباذخة التي تقدم للسالك عند بلوغه. والسالك في العشاء السفلي لا يبغي قمم الجبال بل أعماق الرغبات. إنه يهبط إلى عالم آخر كما فعل عوليس في الأوديسة وإنباس في الإتيادة ودانتي في الكوميديا الإلهية، فالهبوط إلى الأسفل بتم باعتباره معادلاً موضوعياً للأعماق، فيقول مغران مخاطباً حبيبته ميزار:

لنترك الأبراج المرصعة بأملاح الشمس الغائبة، والقباب المضرجة بالطحلب الغسستي، ولننحدر نحوك، أنت الطالعة في لبلنا. ميزار، ذكراك تزويع الجسد وتخطف الفكر إلى إقليم حتمي. ذكراك: نهر أورفيوسي أرقد في قرارته وأمضغ أعشابه المخصية والسامة إلى حدود الهذبان. (ص ١١)

ومثل البطل الأسطوري أورفيوس الذي يهبط عالم الأموات بحثاً عن زوجته الحبيبة، يمر أند ١٧ (١٩٩٧) مغران على عالم الأموات المتمثل في مقبرة ابن عربي ويتوقف عند ضريح الفيلسوف الشاعر الغرناطي لسان الدين الخطيب الملقب بذي الوزارتين (١٣١٣-١٣٧٤)، الذي لقى حشف مقتولاً في فاس، فيخرج الميت من قبره ليتحدث مع مغران الذي يصف الواقعة الخارقة:

أمامي كانت طويوغرافيا الموت جارفة: فضاء مترع بالجفون المفلقة في أرحام المرايا، فضاء مسكون يشهوة ما لمست من قبل، عريدات عطور وأملاح. كانت قبة الضريح مكسوة بالطحالب القمرية ولعاب فراشات الليل الضارية، والصمت يؤازر جدرانه. الصمت العميق الأبدي. صمت الموت السيد ... فيُتح باب الضريع، وخرج لسان الدين من رماده مثلما خرج ظل من مرآة ... خرج وأشرف على فاس، واهية القتل الذي هز الضيافة. (ص ١٣)

ويخترق مغران المقبرة رمزاً لعالم الأموات ليصل إلى ميزار، مرضعته، التي تدعوه إلى سهرة طقوسية فتكتب في رسالتها له:

أنا حاضتك التي كنت تحفر وشم وجهها بأظافرك الطفولية، وكنت تحل شعري بالليل ... أيها الطفل الوحشي، كم أدمينني؛ لقد عدت إلى الدار الكبيرة بقصبة النوار وليس لي سوى اللبلة الآتية. تعال لأراك. (ص ١٢)

وقصية النوار هي الحي الذي ولد فيه محمد الشركي في فاس. وقد قدم شهادة مؤثرة عن طفولته وأمه وكيف أنه أحس يأمومة أكثر من امرأة، عا مهد له أن يوحد بين الجيبة والأم في خياله الجارف:

تسلمتني جدتي ... بعدما تعذرت رعايتي على أمي المشغلة آنند بالسهر على أخي الأصغر في شهوره الأولى. وهكذا وجدتني بعيدا عن صدوها فانعفرت في زمني الجيولرجي وهدة غيابها. كانت النتيجة التلقائية لهذه الوهدة هي شتات النداء. إذ لما أعادوني إلى أمى وعمري يقارب خمسة أعوام، ألفيتني أناديها "أختي لطيفة" بدل "أمي" التي كنت أخص بها جدتي ... بعد طلاقها انتقلت لتعيش بدار جدي ... وذات يوم "اختطفتني" وفي اليوم الموالي وجدتني برفقتها عند قريبة لها تقطن بالقصر الملكي حيث أقمنا أسبوعين ... كان الأمر بالنسبة لي يثابة استراحة غرائيبة ومفتونة، أتيج لي خلالها أن أنام بجانبها مجدداً، وأن أتشمم رائحتها، وأسمع صوتها وأراها في قلب فضاءات القصر مضاءة الأطراف. وبا أنه كان عليها أن تتغيب من حين لآخر ... تكفلت برعايتي ومؤانستي سيدة جميلة كانت تلازمني وتتجول بين الفسقيات وفي عمق الردهات المقفرة باللبلاب ... اصطحبتني

33 ألف ١٧ (١٩٩٧)

ذات صباح إلى العرصة وأرتني الأحواض والمساتل والمدرجات النباتية ... أذكر هذه السيدة النائية ... لأنها أوقدت في كياني، منذ ذلك الوقت المبكر والملتبس إمكانية انبشاق "أم أخرى" لا تقل ثقلاً رمزياً وخطورة عن الأم الأولى ... وبعد عودتنا، أمي وأنا، إلى البيت الأبوي ... لم يطل مقامنا الجماعي ... قبيل صيف ٦٨ وكان عمري يومنذ عشر سنوات وقع الطلاق البائن ... وغم أنني رأيتها في الأعوام اللاحقة بضع مرات، فقد انتهي الأمر ... إلى اختيار البحث عنها ضمن نظاء آخر. (٢٩)

إن الرواية تشكل هذا النظام الآخر، حيث تأخذ الحبيبة موقع الأم وتتوحد بها أو تتقاطع معها في سرية عميقة الأغوار وقد تبدو القضية أودبيبة، يعززها في ذلك ما سيلتقي به مغران من شاب أعمى ومليكته، إلا أن هذه الأودبيبة ليست فرويدية، بل صوفية توحد بين أشكال الحب وتصاريف الوجد. ففي ميزار نجد ظلال الأم وحنانها تمتزجا بتصاريس الحبيبة وشبقها. وها هي تدعوه إلى وليمة تجمع ببذخ كل الرموز والأساطير وتشي بنزعة صوفية تربط بين المتباينات. وقد ذكر محمد الشركي في مقابلة بأن كلمة العشاء قد وردت في قصيدة له قبل أن يستخدمها في عنوان روايته وكانت تحمل حينذاك فكرة العشاء الطقوسي القبلي الذي يكشف وصايا الموتى السرية وكذلك فكرة العشاء الأخير للمسيح وحوارييه. (٢٠٠)

إن جغرافية هذا العالم السري والسغلي الذي يهبط فيه مغران لهو متاهة رمزية بمراتها وبهوها ودرجاتها السبع وعرصتها، تتوازى مع صورة العالم السغلى الأسطورية والملحمية ولكن لها حساسية مغربية ومذاق إفريقي، ففيه "ذاكرة الحراقيص" و "شاي منعنع" و"خنبل بربري"، إلغ. حينذاك تحكي ميزار كيف جاح من قريتها الجنوبية "كما تزور البجعة البرية بلد الشمال" (ص ٢٦) مع تاجر. وعندما مات ساحت في الأرض وزارت أفريقيا وأمريكا الجنوبية واكتشفت تساوق الطقوس وتوحد الوجود:

تبقنت في الأخير بأنه سواء تعلق الأمر بقبائل تاراهومارا أو الأطلس أو الكونغو أو الحبشة أو ما بين النهرين، فإن اللحظة هي ذاتها لكنها أخرى مخصبة لذاتها دوماً ومنهومة للآتي الذي يخصبها حباً كان أو موتاً. فلطة مسكونة بلحظات متوازية وبانعة أحسها خصبية في جسدي. (ص ٢٩)

وفي الفصل الختامي يكتمل العشاء الذي هو لبلة المشق:

عشاء. ماذا أكلنا تلك الليلة غير علاماتك المبلة بالبقدنوس والزعفران. عشاء. فواتح جسدك الموهوب في السر، فواتح العالم. تجاور اللحم الذبيح والعشب والماء، تجاور العنب الديونيزوسي والقمح البابلي. لقد أكلت وجهك في كل لقمة وتبلغت بمائك السري. (ص ٥٤)

أَلْفَ ١٧ (١٩٩٧)

ميزار، إذن، هي "الأم الداعرة" (ص ٥٧)، فيها جمال النساء كلهن: عطاؤهن وفعتتهن. لكنها ليلة ميزار الأخيرة تقيمها مع ولدها وبعدها يحملها الهودج إلى مدفنها الجنوبي. لقد وهبته كل شيء ابتداء بالجسد، وأرجمته إلى رحمها. وتنتهي ليلة العشق المستحيل بفجر الوداع.

وعلى الرغم من طوفان الرموز والإشارات في هذه الرواية التي تربك القارئ بتنوعها السحري، إلا أن للرواية تركيبا أرسطيا من بداية ووسط وخاقة، ففي هذه الاحتفالية الصوفية تعاقب خطي: هي رحلة استكشاف داخلية تم عبر الموت لتصل إلى ينبوع الحياة. وقد نجد تما بين هذه الرواية ورواية صولد النسيان، إلا أن القضية المشارة عند المسعدي فلسفية ووجودية بينما هي قضية نفسية وحسية في العشاء السفلي. فهاجس الشركي ليس الخلود، بل اللذة، تلك اللحظة الآنية التي تكنف الزمان كله.

القبر المجمُول أو الأصول : الرواية الصوفية السوسيولوجية

يذهب الباحث محمد الحسن ولد المصطفى في دراسته عن الرواية الموربتانية إلى أن القبر المجهول أو الأصول رواية تاريخية (٢٦) ويبرر عدم التزام الرواية بالتاريخ لأسباب فنية. (٢٦) ولكن وقائمها ليست مقتبسة عن التاريخ ولو بتصرف، وكونها احتفظت بالإطار التاريخي لتروي أحداث عقدين في منتصف القرن التاسع عشر في موربتانيا، تقترب في معاركها من الحروب الجاهلية، يدل على أنها رواية سوسيولوجية تقدم غطأ من العلاقات التي تحكم الأفراد والقبائل في مجتمع قبلي صحراوي قبل أن يخترقه الاستعمار أو التكنولوجيا. والرواية ليست صوفية بمنى أنها تبشر بالتصوف، بل هي رواية تضم بان دفتيها شخصيات وأحداثاً تحيل إلى التصوف، وإن كانت تسعى إلى كسر البعد الإعجازي والماوراتي فيم. وهي تقدم غاذج صوفية لأنها موجودة في تركيب المجتمع المريتاني. (٣٣) وهي بهذا تفف معارضة للثراث الصوفي في القصص الشعبي والمخطوطات الفصيحة كما في سير أوليا، أولاد ديان التي كتبها محمد وليد ولد مصطفى ولد خالنا. (٣٤)

وتشمل الرواية حبكتين تتقاطعان وتتماسان ولكنهما لا تتلاحمان، إحداهما هي قصة "القبر المجهول" وبطلاها ميمونة بنت الهادي وابن عمها وحكاية زواجهما وفراقهما، والثانية هي قصة "الأصول" التي تستعرض "أقاط وتطورات العلاقات بين ثلاثة أحباء قائمة على التوزع الوظيفي في مجتمع بدوي. "(٣٥)

وما بهم هذا البحث ليس مسيرة الرواية بازدواجية حبكتها ، بل الجانب الصوفي المتمثل في المجذوب والعرافة وقبر الولي، وكيف أن الإطار السوسيولوجي للرواية يفرّغه من محتواه الروحاني الخارق لبكشف عن أصوله ووظيفته في الجساعة، ويذلك يفسر "البنية الاجتماعية والإيديولوجية لهذا المجتمع قبل القرن العشرين."^(٣٦)

المجذوب حمدان ابن الإمام طالبنا ولد العتبيق تُصُور بلاهته في الروابة أكثر من كراماته. وحمدان بيدو كدرويش فهو:

الله ١٧ (١٩٩١)

شاب في الثالثة والعشرين من عمره ... يلبس دراعة متخرقة، ويفتح فمه يشكل دائم عن أسنان بارزة. ومع أنه لا يلبس سروالاً يبدو أنه غير مبال بما إذا كانت دراعته تستر أجزاء يدنه الداخلية أم تكشفها! (ص ٢٥)

وهو لا يثير الشفقة أو البركة، بل التعجب الذي يصبح أحياناً تقززاً. أما والده فعندما يغضب عليه يهدده بتقييده حول جذع الشجرة (ص ٣٦)، ومع هذا هناك من يعتقدون أنه ولي:

لقد ذهب العشيق صباح البوم مع أبيه يبحثان عن المجذوب حمدان الذي اختفى كعادته البارحة بعد أن طافته أزمة حادة من الأحوال التي تتشابه. وكثيراً ما بقي أياماً متواصلة خارج الحي بدون أكل أو شراب! ويقول الرعاة إنهم يرونه يصلي وبتهجد تحت شجرة، وهكذا يضعل بعض أولياء الله الصاحبة: يخفون أمرهم عن الناس ببعض التصرفات الطائشة في الظاهر. (ص ٤٩)

وعندما تمر كوكية من الفرسان على حي الزوايا حيث المجذوب حمدان مربوط إلى شجرة يجرى حوار بينهم حيث يُسخر منه ومن حيّه:

- يسمونه المجذوب يا شكرود
- ولكنه معتوه! ولدته أمه على هذه الصورة
- وهؤلاء الزوايا لا يتركون أحداً منهم يضبع تماما ... ها ها
 - فإذا كان أحدهم أحمق أو مجنوناً؟
- سموه مجذوباً! أو ولياً مستتراً عن أعين الناس. (ص ٧٩)

أما العرافة فاطمة فهي مصابة بالصرع، يشكك أهل الحي في معرفتها. فهي ترى أن:

البروق والرعود ناشئة عن سباط الملائكة إذ يضربون بها المزن بعد ما ترتوي من بحر النيل ويسوقونها إلى حيث يشاء ربنا (ص ١٦)

صحيح أن العرافة تتنبأ بما لا يعرف الآخرون، ولكن في طريقة تقديم ما تقول يحس القارئ أنها تخدن:

الله ۱۷ (۱۹۹۷) کا

- ما هي هذه الأصوات يا فاطمة؟
- لا أدري بالضبط. ولكن يبدو أن ديلول قد اصيب بجرح ما!
 - مسكين! هل حدثت معركة؟
 - لا اظن ...
 - وما نوع الجرح الذي أصابه؟
 - لست أدرى ... (ص ٦٢)

وأحياناً يُطلق على هذه العرافة "فاطمة الدجالة" (ص ١٣٤)، وبينما يعرف البعض أنها مصابة بالصرح، يفسر البعض الآخر نوباتها على أساس:

إنها متلبس بها عقريت بسكن في السماء، وينزل إليها كل مرة شاء. ويخنقها على ذلك النحو وتبقى مصعوقة حتى يفارقها. (ص ١١٧)

وأما القبر الغريب الذي اكتشفه الرعاة فتصر فاطمة العرافة على أنه "قبر صالح من الإنس أو الجان المسلمين أو لأحد الأنبياء القديمين قدم الزمن" وأما الحيوانات التي بجواره فهي تزور الضريح وهي "أرواح مسلمي الجان، تجسدت في شكل حيوانات برية، وتأتي للتبرك من ذلك القبر المبارك" (ص ٧٧٥).

ولكن هذا القبر المبارك الذي يصبح مزاراً ريخيل للناس أنه ضريح ولى هام ليس إلا القبر الذي دفنت فيه مبمونة وليدها من ابن عمها الذي تزوجها أمام شهود غير معتمدين في المياة القبلية، ومن ثم ذهب إلى المج. فاتهمها زوج أمها بالزنا وطردها. خرجت إلى المجرء وجاها المخاض فقالت "ليت أمي لم تلدني" (ص ١٩٠) وكأنها مريم، كما أنها تستدعي هاجر حينما تستطلع الأفق بحثاً عن عين ماء لا تتفجر. فتنتهي مأساتها بموت وليدها الذي تدفنه في الصحراء وإن كانت تنجو هي في آخر الأمر. أما قبر وليدها فيصبح مزاراً يأتي له الناس بالهدايا والنذور معتقدين أنه ضريح صالح عملاق من الأمم الفابرة. والمفارقة تكمن في أنه قبر طفل معاصر، غير معترف بشرعيته. أما والده الذي ذهب إلى الديرا المقدسة فيرحع وقد أصبح عالماً في الدين يرفض الإيمان بالمعتقدات الشعبية، ومع هذا بدفعه مرضه إلى التماس الشفاء من قبر الولي العملاق:

ولم يشأ سلامي ولد الهادي أن يغادر منطقة الرقيطة، وقد قررت الأحياء الآن الرحيل عنها إلى الجنوب ...، إلا أن يجرب حظه في زيارة القبير المبارك، الذي تكثر الحكايات وتتشعب الروايات، حول استجابة الدعاء عنده، لما لصاحبه المجهول من جاه عظيم عند الله. وركب الأستاذ جملاً له أهداه إليه أحد شبوخ أولاد عبد الرحمان قبل مدة، مقابل التزامه بتحفيظ

۱۹۹۷) ۱۷ ألف ۱۷ (۱۹۹۷)

القرآن لولده. وسار الشيخ وحيداً متجهاً إلى الشمال، في صباح يوم جمعة في اليسوم المفضل لزيارة المقابر. وأخذ في تلاوة بعض الآيات القرآنية مفكراً: لعل الله يكتب لي الشفاء. (ص ٧٤٧)

وفي هذه الرواية نجد محاولة لتفكيك هالة التصوف وإبراز نفاق وازدواجبة الإمام والعالم مع الكشف عن الوظيفة السوسيولوجية للأولياء والمجذوبين والعرافين في هذا المجتمع القبلي. وهكذا نجد أن الرواية الصوفية تخدم أغراضاً مختلفة وأحياناً كما في هذه الرواية تنقلب على الممارسات الصوفية.

إن هذه الروايات الخمس على اختلاف منظوراتها وتقنياتها تتقاطع في كونها تتعامل مع التصوف فأحياناً تلقى عليه ضوءاً كظاهرة تُعالج وتُشرَح كما في الرواية الموريتانية؛ أو كطقس يتمثله الروائي في بنية العمل ليصبح المعادل الأدبي لمراسم الرحلة الصوفية الداخلية كما في الرواية المفربية. وتتخذ الرواية الجزائرية من السيرة والتاريخ مادة لتصبغ شبكة العلاقات المحيطة بالنبوة وخاصة بين نسباء أهل البيت وترسم الأجواء الروحية والوجدانية وقدرات المرأة وعضويتها الفاعلة في سياق يحترم إنسانيتها. فنتعرف على الزهد في الماديات والتمسك بالقيم والمعنويات، على التقوى وجهاد النفس، على مقاومة الظلم والتمسك بجوهر الحق، كما درج عليه الأولياء والمتصوفون. وأما في الرواية التونسية فنجد أسلوبأ شعرياً يقترب من النصوص الصوفية بغموضه الأخاذ ليطرح قضية الوجود وكوننا مندورين للموت، ومعنى النسيان والتجاوز والوجد والعشق. وأما الرواية اللببية فتزاوج بين الأمثولة الرمزية والواقع البيئي لمجموعة إثنية، لتقدم رؤية تجمع بين الأدبان المختلفة، التي عرفتها القارة الإفريقية، في شمال الصحراء الكبرى وفي جنوبها. وبشكل ما تقوم كل رواية باستكناه جانب إنساني وأنثروبولوجي من البعد الصوفي في المعيش والمتخيل في التجربة المفاربية. وكما أن الأنشروبولوجيا تتعامل مع جوانب متعددة من حياة الجماعة فتلامس تاريخها وطقوسها وأساطيرها وبنيتها الاجتماعية وفلسفتها، كذلك تفعل هذه الروايات، فنتعرف عبرها على تفاصبل التشكيل الثقافي في البلاد المغاربية وانحيازه للصوفي، وكما في حقل الأنثروبولوجيا وفي ميدان التصوف بصبح الأنا والآخر وجهين لمفهوم واحد وفسيح ألا وهو الإنسان.

هوامش

* قسدم ملخص هذا البسحث في "مدؤتم الشقافسة والأدب في المغرب العدري" (طنجمة ٢-٨٥/٥/٥٨) الذي أشرقت عليه سلمى الخضراء الجيوسي، وينشر هنا بإذن منها، ولها خالص الشكر.

١- راجع على سبيل الذكر لا الحصر:

Jacques Berque, Maghreb: Histoire et Société (Alger: S.N.E.D.,

£9 (1947) 17

1974); Emile Dermenghem, Le culte des saints dans l'Islam maghrébin (Paris: Gallimard, 1954).

١- إبراهيم الكوني من مواليد ١٩٤٨ بواحة غدامس الليبية. درس الأدب العالمي بمعهد غوركي للآداب بوسكو. عمل مراسلاً لوكالة الأنباء الليبية بوسكو في بداية السبعينات، كما عمل مندوياً لجمعية الصداقة الليبية – البولندية، وترأس تحرير مجلة الصداقة (باللغة البولندية) التي كانت تصدر عن الجمعية بوارسو، كما عمل مستشاراً ثقافياً بالسفارة الليبية ببوئدا منذ نهاية السبعينات حتى منتصف الثمانينات. وعاد للعمل كمستشار بالسفارة الليبية بوسكو منذ منتصف الثمانينات. السبعينات. وهو يعمل الآن مستشاراً الليبية بوسكو منذ منتصف الثمانينات التسعينات. وهو يعمل الآن مستشاراً وصحفياً بالسفارة الليبية نم يبين (سويسرا). له ما يقارب العشرين عملاً أدبياً (روايات ومجموعات قصصية)، من أهمها رباعهة الخسوف ورواية المجوس.

٣- محمود المسعدي من مواليد ١٩٩١ بقرية تازركة في الجنوب التونسي. تلقى تعليمه في المدرسة الصادقية بتونس وحصل على البكالوريا عام ١٩٣٣، تابع دراسته بكلية الآداب بجامعة باريس وتخرج منها بشهادة الإجازة في اللغة والآداب العربية، ثم حصل على شهادة العربات العليا برسالة عن "الإيقاع في السجع العربي" وبعدها حصل على درجة التبريز في اللغة والآداب العربية من جامعة باريس. قام بتدريس اللغة العربية وآدابها بالمدارس اللغة والآداب العربية من جامعة باريس. قام بتدريس اللغة العربية وآدابها بالمدارسات الأدبية واللغوية بمعهد الدراسات العليا بتونس. انتخب أميناً عاماً مساعداً للمنظمة الثقابية "الاتحاد العام التونسي للشغل" ورئيساً لثقابة "الجامعة القومية للتعليم". وقد أبعده الاستعمار الفرنسي إلى الجنوب التونسي لنشاطه السياسي والثقابي ومشاركته في معركة التحرير. قام بمهمات سياسية وتعليمية في الخصينات وكان وزير الدربية القومية بين التحرير. قام بهمات سياسية وتعليمية في الخصينات وكان وزير الدربية القومية بين مجرب المجاه في الاربعينات وقام ببحوث في شعر الخمريات والتصوف. أعماله ذائعة أبه هويرة.

ع- آسيا جبار من مواليد ١٩٣٧ في الجزائر، وهي أديبة وصحافية وكاتبة سيناريو ومخرجة سينسائيسة. درست في الجزائر وفي فرنسا في Ecole Normale Superieure de Sevres، ولها ما يقارب العشرين رواية وفيلما بالفرنسية. تهتم في كتاباتها بقضايا المرأة وتاريخ الجزائر ونضالها. من أعمالها رواية العطش ومجموعة قصصية بعنوان نساء الجزائر في شققهن ورباعية أدبية نسوية.

٥- محمد الشركي من مواليد ١٩٥٨ في مدينة فاس بقصبة النوار. حصل على الإجازة في الفلسفة عام ١٩٥٠. أقام في مطلع الثمانينات في مدينة تازة، ويعيش حالياً بدينة فاس عاكفاً على الكتابة والترجمة. ترجم من الفرنسية إلى العربية للطاهر بنجلون ولعبد اللطبف اللعبي ولإدمون عمران المليح. كتب الشعر والقصة القصيرة بالإضافة إلى الرواية. يحرر كل أسبوع في جريدة العلم باباً أدبياً. من أعماله الليلة المحروسة.

٦- أحمد ولد عبد القادر من مواليد ١٩٤١ في صحراء الترارزة بجنوب غربي البلاد
 الموريتانية. نشأ وتربي تربية بدوية رعوية. تنقل حتى نهاية الستينات بين كتاتيب القرآن
 والمحاضر الحلية (المعاهد الأهلية). انتسب بعد سنة ١٩٦١ إلى معهد الدراسات العربية

. ۵ ألف ١٧ (١٩٩٧)

الإسلامية بأبي تلميت مدة أربع سنوات. مارس مهنتي التعليم والصحافة. نشط في فترة 1938-1940 في حركة الشجاب المعارضة المسماة بـ "الكادحين" وأقام في السجون فترات متقطعة. يشتغل منذ سنة 1947 في المهد الموريتاني للبحث العلمي في نواكشوط باحثاً في التراث المخطوط والتقاليد المروية. وهو يكتب الشعر ونشر له ديوان أصداء الرمال. وقد كتب أول رواية موريتانية وعنوانها الأسماء المتغيرة في 1941.

ابراهيم الكوني، نزيق الحجر (بنغازي: الدرار الجماهيرية للنشر، ١٩٩١ [الطبعة]
 الثانية))، ص ٥. وكل الاستشهادات الواردة في المتن تحيل إلى هذه الطبعة.

۸- محمود المسعدي، مولد النسيان (تونس: الدار التونسية للنشر، ١٩٧٤)، ص ٩-١٠. وكل الاستشهادات الواردة في المتن تحيل إلى هذه الطبعة. وقد نشرت هذه الرواية لأول مرة مسلسلة في مجلة الماحث في افريل - جويليه (نيسان - تموز) ١٩٤٥.

 ٩- راجع الطبعة التالية من رواية آسيا جبار (وكل الاستشهادات الواردة في المتن من ترجمني وتحيل إلى هذه الطبعة):

Assia Djebar, Loin de Médine: Filles d'Ismael (Paris: Albin Michel, 1991), p. 7.

١٠ محمد الشركي، العشاء السقلي (الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٨٧)، ص ٣. وكل
 الاستشهادات الواردة في المتن تحيل إلى هذه الطبعة.

١١- أحمد ولد عبد القادر، القبر المجهول أو الأصول (تونس: الدار التونسية للنشر،
 ١٩٨٤)، ص ٢٥٦. وكل الاستشهادات الواردة في المتن تجيل إلى هذه الطبعة.

١٢- راجع القصيدة الكاملة التي استل منها المؤلف هذا البيت في: أحمد بن الأمين الشنقيطي، الوسيط في تراجم أدياء الشنقيط (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٦١ أالطبعة الثالثة))، ص ٢٩٠- ٢٩١.

١٣- راجع على تعدد المارسات الإسلامية واختلافها الكتاب التالي الذي يقارن بين مقاربة الإسلام في المغرب وفي إندونيسيا:

Clifford Geertz, Islam Observed (New Haven: Yale University Press, 1968).

١٤ - يؤكد الباحث المصري والمنظر في الأدب القارن مجدي يوسف أهمية الأخذ بعين الاعتبار الاختلافات القطرية وحتى الجهورية في الأدب من أجل إبداع هوية ثقافية مبنية على أساس علمي، لا على أساس افتراضي وإيديولرجي. واجع: مجدي يوسف، "نحو وحدة ثقافية حقيقية"، الهلال، مجلد ٣٠١، عدد ٣ (مارس ١٩٩٥)، ص ١٤٠-١٤٤، وكذلك التداخل المضاري والاستقلال الفكري (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٣).

١٥ - برى روجر آأن، في الفصل المخصص لهذه الرواية من كتابه عن الرواية العربية، أن هذه
 الاقتباسات تزود العالم الروائي بإطار بنية خارجية تنجارب مع البنية الداخلية. راجع:

Roger Allen, The Arabic Novel: An Historical and Critical

Introduction (Syracuse: Syracuse University Press, 1995[2nd edition]: 244-258).

١٦- نظر مقال المستشرق الروسي ديميتري ميكوليسكي بعنوان "يا قابيل: أين أخوك هابيل؟" الذي نشر الأول مرة في مجلة هابيل؟" الذي نشر الأول مرة في مجلة سيفت الموسكونية. وراجع للمزيد عن حضارة الطوارق الشاربة في القدم ما يلي:

Henri Lhote, The Search for the Tassali Frescoes: The Story of the Prehistoric Rock-Paintings of the Sahara, trans. by A. H. Brodrick (New York: E.P. Dutton, 1959); Les Touregs du Hoggar (Paris: Payot, 1955); L'Hoggar: Espace et temps (Paris: Armand Colin, 1984); "Les peintures pariétales d'epoque bovidienne du Tassili: Eléments sur la magie et la religion", Journal de la Société des Africanistes XXVI: 1 (1966), pp. 7-27; Johannes Nicolaisen, Ecology and Culture of the Pastoral Tuareq (Copenhagen: The National Museum of Copenhagen, 1963).

١٧- اختلف علماء الأنثروبولوجيا في تعريف الطوطعية، وهي نرع من التماهي بين الإنسان والجيئة. وقد عرك والحيوان والطبيعة ينسق العلاقات بين البشر أفراداً وقبائل، وبين الإنسان والبيئة، وقد عرك محمد عاطف غيث في قاموس علم الاجتماع (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩) في ص ١٩٥٧ الطوطم على أنه: "نوع من الحيوان أو النبات أو جزء من حيوان أو نبات، أو موضوع طبيعي أو ظاهرة أو رمز لكل ذلك، يشير إلى الخصائص المميزة لجماعة إنسانية في مقابل الجماعات الأخرى في نفس المجتمع". واجع عن الطوطمية الكتباب التالي:

Claude Lévi-Strauss, Le totémisme aujourd'hui (Paris: Presses Universitaires de France, 1962).

١٨- محمود طرشونة، مساحث في الأدب الشوتسي المعاصر (تونس: المطابع الموحدة،
 ١٩٨٩)، ص. ١٩٧٧.

١٩- راجع تحليل ملحمة جلجامش في:

Thorkild Jacobsen. The Treasures of Darkness: A History of Mesopotamian Religion (New Haven: Yale University Press, 1976), pp. 193-219.

٢٠ محمود طرشونة، مياحث في الأدب التونسي المعاصر، سبق ذكره، ص ١٥٩.

٢١- محمود طرشونة، الأدب المريد في مؤلفات المسعدي (تونس: الدار التونسية للنشر،
 ١٩٧٨)، ص ١٠٠.

٢٢ - محمود طرشونة، مياحث في الأدب التونسي المعاصر، سبق ذكره، ص ١٦٨.

۲۰ ألف ۱۷ (۱۹۹۷)

٣٣- للمزيد عن تداخل الفلسفة بالأدب، راجع محمد شفيق شيا، في الأدب الفلسفي
 (بيروت: مؤسسة نوفل، ١٩٥٠)، ص ٢٥٥-١٣٣٠.

۲۶- راجع:

Farida Abu-Haidar, "The Algerian Novel in the Nineties," Third Wrold Quarterly XIII: 2 (1992), p. 393

٢٥ - قاسم حداد، "العشاء السفلي عند محمد الشركي"، أنوال، ١٩٨٩/٧/١، ص ١٥٠.

٢٦- راجع عن الطقوسية:

Victor Turner, The Ritual Process: Structure and Anti-Structure (Chicago: Aldine, 1969).

٧٧- أنور المرتجي، "العشاء السفلي أو قصيدة الرواية السحرية"، ملحق الاتحاد الاشتراكي الشقائي، ١٩٨٧/٥/١/ ص ٢، وكذلك: مصطفى الحسناري "هوامش حول العشاء السفلي"، العلم الثقافي، ١٩٩١/٣/٩.

٢٨- بوسف نابوري، "الفضاء الزمني في العشاء السفلي"، الملحق الثقافي لجريدة الميشاق.
١٩٩٧/٨/١٧.

٢٩ محمد الشركي، "غيابها أدخلني إلى وادي الأمهات"، جريدة الاتحاد الاشتراكي، ١٩٩٢/٣/٢٨.

٣٠ محمد الشركي، "حديث"، اليوم السابع، ١٩٨٨/١٢/١٩، ص ٣٧.

٣٦- محمد الحسن ولد المصطفى، الرواية العربية الموريتانية: مقارنة للبناء الفني والدلالة
 (بحث غير منشور مقدم لنبل دبلوم الدراسات العليا في معهد البحوث والدراسات العربية
 في القاهرة، ١٩٩٤)، ص ١٧٩.

٣٢- الرجع السابق، ص ١٦٠.

٣٣- راجع:

C. C. Stewart, *Islam and Social Order in Mauritania* (Oxford: Clarendon Press, 1973).

٣٤- راجع:

H. T. Norris, *Shinqiti Folk Literature and Song* (Oxford: Clarendon Press, 1968), pp. 118-154.

٣٥- محمد الحسن ولد المصطفى، الرواية العربية الموريتانية، سبق ذكره، ص ٤٨.

٣٦- محمد بن عبد الحي، المنظور الروائي في ثلاث روايات موريتانية، ح**وليات كلية** الأداب والعلوم الإنسانية (جامعة نواكشوط)، العدد الثاني (١٩٩٠)، ص ٧٣.

ألف ۱۷ (۱۹۹۷)

مل من السيارة الشعبينة الأفريقينة والعربينة والفرنسينة

جوزين جودت عثمان

اعتدنا الآن أن نعتبر القص الشعبي جديرا بالدراسة بعد قترة تجاهل وصلت إلى حد الاحتقار من النقاد والأكاديميين لفترة طويلة قبل اكتشاف أهمية الأدب الشعبي: (١١ والآن يعتبر القص الشعبي هو الباب الواسع الذي يستطيع الباحث أن يدخل منه إلى سالم غني بالدلالات والرموز فضلا عن كونه بداية تفاعل وانسجام في الاطلاع على حضارات وتقاليد ومكونات اجتماعية بمعتقداتها لمجتمع ما قد يغاير تماما هذا الذي نعيش فيه. فإن مقارنة النصوص التي سنتعرض لها أثناء البحث في القص الشعبي في صورة الملحمة الشعبية بالذات، يفتح لنا آفاقًا جديدة ذات أبعاد إنسانية تعمل على إثراء الحضارات ومزجهها ببعضها البعض خلال وؤية تغلب فيها المقارنة المستمرة لإيجاد مكونات وسمات مشتركة بين الشعوب وتأثير البيئات المختلفة في هذه المكونات؛ فعملية التلقي والاطلاع تكون الاستنارة والذهن الواعي المفتوح الذي يحترم الحضارات الأخرى ولا ينغلق على نفسه بل يكتشف

والقص الشعبي يُبرز من هذه الحضارات ما يروق من فكر جديد يضيف إلى رصيده العلمي والحضاري؛ على أب يمكن أن يمكن أن يمكن أن يمكن أن يقل الميكن أن يقل إلى الميكن أن يقل إلى الميكن أن يقال إلى الميكن أن يقال إلى المياة يقال إلى المياة بأكملها لمجتمع يأسره. وكل مجتمع في العالم يحتاج لبطل، وإن لم يجده في التاريخ فإنه يخلقه من خلال الأسطورة، وهذا عن طريق القص الشعبي الذي يمكن أن يؤثر ويحث المجتمع على محاكاة أخلاقيات هذا البطل أو على الأقل الإعجاب والتفاخر به عبر الأجيال.

وهكذا يتدوارث الناس في مجتمعاتهم تراثا غنيا، ثريا يمكن أن يكون لهم مدداً وعوناً لاجتياز الأزمات والمحن في الظروف الصعبة ويكون لهم بشابة المعلم والقدوة في حياتهم اليومية. وهذا يبدو جلياً في المجتمعات البدائية حبث نبتت سيرة عنترة بن شداد في الجزيرة العربية، وسوندياتا من مالي وأغنية رولان في فرنسا.

إن الأبطأل الشجعان الذين تتغنى بهم الأساطير التي سنتناولها في بحثنا هذا تُعرض لنا على هيئة أناشيد وحكي يقوم بأدائها شاعر متميز متمرس في هذه العملية وبصطحب ربابة في السرد أو الحكي: ولا يختلف الحال في ليالي البادية حيث ينشد الراوي على ربابته سيرة أبي زيد الهلالي أو عنترة بن شداد، أو كما في السفانا الأفريقية حيث أنشدت قصص يطولات عديدة مثل سير "شكا" (في جنوب أفريقيا) أو "سوندياتا" (في غرب أفريقيا) وأخبرا لا يختلف هذا عن الترويادور أو الراوي الجوال في جنوب فرنسا في القرون الوسطى

٥٤ أَلَفُ ١٧ (١٩٩٧)

حيث كان هذا الراوي المحترف أو الترويادور يقوم بإنشاد الأعمال المجيدة البطولية التي قام بها الغارس رولان في أغنية رولان المشهورة.

وبينما تتخذ الأسطورة أبطالا من الآلهة، يرتكز الشعر الملحمي فيها على البطولة المطلقة للبطل الأسطوري الذي يأتي بالمجزات ولا يعرف المستحيل. ويمزج القص الشعبي أو يخلط بين الأسطورة والحيال والواقع الإنساني للبشر بل للمجتمع الذي يحكي فيه هذا القص. وبذلك يختلط البعد الأسطوري بالعنصر البشري فيكون أقرب للحياة الواقعية في الأصابس والمشاعر والسلوك ولكنه يمنح البطل صفات استثنائية ترفعه إلى مرتبة الآلهة أو تقربه إليها؛ فعشلا عنصر القوة الجسمائية الهائلة الذي تمتع به السيد البدوي في أسطورة "السيد البدوي" الذي كان يعيش فعلا بين الناس؛ ومثلا آخر ذكاء الأميرة ذات الهمة الخارقة الذي جعل منها شخصية أسطورية؛ وكذلك صبر أيوب الذي أصبح مثلا على تحمل البلاء وأخيرا وليس آخراً شجاعة عنترة الفائقة التي أشاعت الرعب في قلب أعدائه وأصبحت مثلا للمروءة والفروسية ليس عند العرب فحسب ولكن في الحضارات العالمة جمعاء.

وهؤلاء الأبطال لا يختلفون كثيرا عن سائر البشر، إلا بما خصهم الله سبحانه وتعالى من خصائص عيزة، فيظلون بشرا يعانون وينفعلون ويسايرون المجتمع الذي هم جزء منه في عاداتهم وطريقة تفكيرهم، بل يخضعون لعرفه ولوائحه، بل إنهم أحيانا يتربعون على عرشه نتيجة امتيازهم؛ وهم قادرون على اتخاذ القرار المصيري الذي يغير أو قد يغير مسار المجتمع بأكمله. أما عن أعمالهم وسيرهم، فلا عجب من أن هذه البطولات بل هذه السير تصبح شعبية، بعنى أن تتفنى بها أو يحكيها العامة دون المشقفين، لأنها تابعة من العامة وتعتبر واقعا اجتماعيا لهم قبل كل شيء. ولذا نراها تخضع لذوق وأحاسيس العامة، فمثلا تصبغ بالصبغة الإسلامية في حالة رولان أو باللمسة الرئنية التقليدية في حالة رولان أو باللمسة الرئنية التقليدية في حالة سوندياتا. فالشعب عامة يحب أن تحترم وياناته ومعتقداته وأن يكون العمل الأدبي انعكاسا صادقا لهذه الأحاسيس. وانطلاقا من هذا المفهرم وإبسانا منا بأهمية الأدب المقارن سنتناول شخصية البطل في القص الشعبي من خلال السير التلاث.

والآن نتمرض سبويا إلى بعض النقاط التي تلقي الضبوء على أوجه التشابه أو الاختلاف أو – بتعبير الأدب المقارن – رصد الثوابت والمتغيرات التي قد نجدها بين هذه الأعبال من حيث المصدر والزمكانية، أي دراسة الزمان والمكان في التحليل، وما قد يأتي لنا هذا التحليل من حيث الزمان والمكان من نتاتج تقرب أو تباعد بين هذه الأعمال الثلاثة.

تعرضنا سريعا لتعريف العمل من حيث النوع والتصنيف والأسلوب والرمزية التي يشير إليها أثناء السرد. وسنعالج كيف يتجه العمل الأدبي في تفرعات عديدة المقصود منها الوعظ والتعليم، أو على النقيض من ذلك يكتفي يسرد البطولة وعلى المستمع أو المتلقي أن يأتي بنفسه بنتائج معنوية أو ملموسة يسير على دريها مشلا. كما سنتعرض لظروف وصول هذه الأعمال إلى القارى، في قراءة أكاديمية، لنتوصل إلى كيفية تقديم العمل الأدبي في مجال القص الشعبي وتوصيف لغته.

بما أن تخلق الأسطورة هو نتيجة ضرورة اجتماعية، فيعتبر اللجوء إلى الأسطورة بالدرجة الأولى تصديا لمحنة يواجهها المجتمع أو ظروف استثنائية يمر بها. ومن المطيات أيضا أن الراوي يقوم بدور حضاري كبير جدا لأنه يحتفظ عبر التاريخ والزمان لنفسه ثم لمن يتبعه أو من يكون من أتباعه هو شخصيا بسر الأحاديث والروايات والحكي.

ومن كل هذا نستطيع أن نلتقط الثوابت وأن نشير إلى المتغيرات، ولكن الآن نتعرض أولا وسريعا إلى السير الثلاث. ولنبدأ بآخرها تاريخيا أي أغتية رولان ثم نعود للورا، من خلال ملحمة سوندياتا إلى أن نصل إلى أهم وأبرز سيرة نتعرض لها باعتبارها المصدر الأول للسير الثلاث كما سنرى وهي سيرة عنترة بن شداد.

أصول سيرة رولان ونشأتها

إن أغنية أو سيرة رولان على الرغم من أنها أجمل وأهم سيرة شعبية فرنسية على الإطلاق إلا أنها مجهولة المصادر فيما عدا المصدر التاريخي الرحيد الذي هو أصل هذه السيرة (٢٠).

فيذكر التاريخ عام ٧٧٨م - أي بعد الفتح العربي لجنوب فرنسا بحوالي أربعين عاماً - أن القائد الفرنسي شارل مارتيل أوقف العرب عند يواتبيه (في عام ٧٣٢م) وكان أنذاك الإمبراطور شارلمان (شارل ماني أو شارل العظيم) عائدا من إسبانيا من خلال جبال البرانس Les Pyrénees بعد أن هزم بعضاً من الحشود العربية المورسكية القادمة من اسبانيا، ولكن أثناء عبوره مضيق رونسوفو حدث أن مؤخرة الجيش الفرنسي الكبير التي كان على رأسها شارلمان قد تعرضت لهجوم مفاجى، من قبائل الباسك وهم السكان الأصليبون لهذه المنطقة. وقائد مؤخرة الجيش الفرنسي كان يدعى الكونت أورلوندوس الذي أصبح رولان حاكم مقاطعة بريتانيا في شمال فرنسا. وقد كان شارلمان قد عهد إليه بمهمة الدفاع عن النصف الثاني للجيش العائد إلى فرنسا من خلال البرانس. وقد أباد الباسك كل هذه الفرقة الفرنسية عن آخرها. وبعد مرور ثلاثة قرون من هذه الواقعة، ظلت هذه الأحداث باقية في أذهان الناس وخاصة في ذاكرة سكان جنوب فرنسا من هذه المنطقة كما عمل رجال الدين في الأديرة وفي الكنائس على إحياء هذا الشعور بالفخر والاعتزاز بسبب وجود هذا الحدث التاريخي الهام في بلادهم ووجود مقابر هؤلاء الموتى الشهداء في مدافن على أرضهم؛ خاصة وأن المناوشات مع عرب إسبانيا كانت مستمرة من ناحبة، ومن ناحية أخرى قد تولدت الرغبة في الدفاء عن الأراضي المقدسة واستردادها من العرب. وكانت إرهاصات الحروب الصليبية قد بدأت فعلا عن طريق مدينة سانت جاك دي كومبوستال في مقاطعة غالبسيا La Galice بإسبانيا؛ فهزلاء الفرسان الصليبيون كانوا بمرون من نفس الطريق الذي سلكه الامبراطور شارلمان عندما كان عائدا من إسبانيا - كما ذكرنا من قبل.

نستطيع إذن، أن نجزم بوجود مجرد عادات تقليدية محلية تتغنى بهذه الأسطورة في بداية الأمر؛ ومحصورة في منطقة جاسكونيا ويوردو حتى القرن الحادي عشر. فحينذاك، كان القساوسة من رجال الدين المسيحي يركزون على المحافظة على سرد هذه الأحداث التاريخية وجذب أنظار الحجاج الذين كانوا يمرون إلى صدينة سانت جاك دي كومبوستال بقاطعة غاليسيا والتي كانت آنذاك بين فرنسا وإسبانيا، ويوجد فيها رفات القديس جاك.

وكثرت أيضا آنذاك هذه الحملات العسكرية التي اشترك فيها الحجاج ضد ما يسمون

۱۹۹۲) ۱۷ الله ۱۹۹۲)

بالعرب الإسبان "السرازين"، وانتهز القساوسة هذه الفرصة في هذه التجمعات وفي رحلات الحجاج إلى سانت جاك ومناوشاتهم مع السرازين لنشر قصة شارلمان وبسالة جنوده الشهداء من البسلاط الملكي الذين كان من بينهم يرقد كشيسرون طوال الطريق المؤدي إلى هذه البلدة (سانت جاك). وجعلوا من شخصية شارلمان شخصية أسطورية مهولة؛ كذلك فعلوا مع رفقائه ومنهم الكونت أورلوندوس الذي أصبح رولان، وكل ذلك من أجل اشعبال روح الحماسة والانتماء عند الغرسان المارين بهذه المناطق ونهج أسلوب البطولة والاستبسال أمام العرب على غرار ما فعله أو ما زعم أن فعله شارلمان (٣٠). وربًا ، كما قلنا، كانت هذه أول بوادر الحروب الصليبية، فقد تولد بالفعل الشعور بالشغف لمعرفة أمجاد هؤلا، الأبطال، ويدأت رواية شارلمان ثم رولان تتضح. وفي البداية كان الرواة يستندون الى حكايات متفرقة وموجزة يرويها رجال الدين على اعتبار أنها حادثة قد حدثت في هذه الأماكن، ثم انتشرهذا اللون من الحكى الشعبي. وقيل على لسان الرواة التقليديين المعروفين باسم التروبادور (وهو مصطلح برجع إلى الأصل العربي "التروبا" أي "طرب"، "مطرب" الذي أثر على الكلمة الفرنسية فأصبحت مستعملة بالشكل الحالي أي "ترويادور"). وكان القساوسة بشيرون دائما إلى رفات ثلاثة من عظماء نبلاء الإمبراطور شارلمان وهم رولان أو أورلوندوس الأصلي، والكونت أوليغييه أعظم نبلاء البلاط الملكي آنذاك وأشهرهم خلقا لأنه كان كريما وعاقلا وحكيما إلى أبعد الحدود، وأخيرا يشير الراوي دائما إلى شخصية القس توربان الذي يلعب دورا هاما في حث النبلاء وتشجيعهم دائما على الكفاح تحت لواء الصليب والمسيحية ومقاومة ذلك الغزو العربي القادم من إسبانيا.

ومرت فترة من الزمن فأصبحت الحادثة الأولى التي تحدثنا عنها بمثابة حرب دينية مقدسة فعلا. وساعد انتشار هذه الفكرة التي بدت سائدة بين أهل الكنيسة من ناحية، ومن ناحية أخرى أضغى مجهول عبقرى على هذه الحكايات صبغة الأسطورة القومية حتى أصبحت بالفعل ملحمة أو سيرة رولان التي كتبت في القرن الثاني عشر، وكانت أول عمل أدبي شعبي فرنسي ؛ وقد وجهت أساساً إلى جمهور ساذج متحمس للنزعة القومية والدينية يفتخر بأبطاله وبالبلاط الملكي لأعظم إميراطور في العصر الإقطاعي وهو شارلمان ~ الملك العظيم الذي وحد فرنسا وجعل منها أعظم دولة أوروبية آنذاك. وبالتالي، ولا عجب، ليس هناك أي احترام للمعطيات التاريخية، فبدلاً من الباسك الأصليين أو السيحيين في الواقعة التاريخية نجد العرب من المسلمين وهم السرازين. لقد أخذت هذه المعركة - التي تحدثنا عنها بين الباسك وبين الفرنجة والتي أطاحت بحياة رولان نظرا لغدر الباسك وكثرة عددهم أثناء المعركة الدامية التي قتل فيها رولان - شكلا منظما واسعا بشمل علاقة الفرنسسين المسيحيين بالعرب السرازين بإسبائيا في منطقة غالبسيا. وفي ظل التراشقات اليومية أصبحت الأسطورة حربا مقدسة ضد الكفار - أي العرب - ومن صبغ المبالغة أن شارلمان الذي كان يبلغ من العمر في الحقيقة ستة وثلاثين عامًا في ٧٧٨م، قد أصبح في الأسطورة الإمبراطور ذا اللحية البيضاء - كناية عن الهرم - وقد تجاوز مائتي سنة، تبعا لما جاء في أغنية رولان. فهو يرمز إلى الملكية المسيحية، كما يعتبر الكونت أورلوندوس أو رولان في شجاعة وأهمية سيده ومليكه شارلمان. وأدخلت شخصية جانولون Ganelon الخائن الذي يعتبر المتعاون مع الأعداء لإبراز عمليات البطولة والاستبسال التي قام بها رولان وباقي أبطال الأسطورة مثل أوليفيسيه والقس توربان، وهكذا أصبح رولان رمزاً للفروسية الفرنسية في مستهل القرن

٥٧ (١٩٩٧)

الثالث عشر إلى الخامس عشر.

ويظهر اسم الراوي أرل تورلوندوس باعتباره الراوي الأول لهذا العمل الشعبي ولكن ليس له أي ذكر فيما قبل ولا قيما بعد ولا يعرف عنه شيء بالتحديد: هل هو المؤلف أم الراوي أم الذي كتب بخطه النص؟

وهذا النص يتمثل في صورة قصيدة عملاقة تفوق أربعة آلاف بيت مكتوبة على بحور موزونة على الوزن العاشر (ديكاسيلابيك) وعلى قافية واحدة والأبيات مقسمة إلى محموعات. وينهة هذه الأشعار واضحة تماما وعكن تقسيمها الى مدخل أو عرض يتوعد فيه الراوي بالانتقام من هؤلاء الأخسساء الذين تكتلوا على رولان لذبحه. ثم هناك الحبكة أو الحدث الأساسي وهو موت رولان وأخيرا النهاية وهي عن انتقام شارلمان الرهبب وقهره الساحق للعرب باسم المسيحية الفرنسية جمعاء. فهو ، إذن، بناء متماسك متين يستحق الإعجاب فعلا. ويبالغ الشاعر الراوي في الحكى أو السرد على آلته الموسيقية التي تشبه إلى حد بعيد الربابة ويسلك منهجا بلاغيا واضحا في استعمال الفكرة والفكرة المضادة والتباين والطباق والجناس والتقديم والتأخير وكل أساليب البلاغة التي يستطيع أن يؤثر بها على جمهوره من النبلاء في سهرات القصور. ويلاحظ أن اللغة الفرنسية المستعملة تختلف إلى حد بعيد عن اللغة الفرنسية الحالبة فيجب استعمال قواميس متخصصة أو يجب ترجمة النص إلى الفرنسية المعاصرة. كما يلاحظ انسجام طول الأبيات ودقة التحليل النفسي للأبطال وايجاد علاقات ببنهم بحيث يبرز الراوي أبعاد شخصية البطل في ارتباطه بالآخرين وموقفه من الأحداث. فيمثلا لدينا رولان الشجاع للغاية والمقدام، الفارس المغوار؛ إنه فارس فرنسا الأول ولكنه متكبر ومتعال للغاية أيضاً. وهذا يؤدي به إلى التشبث برأيه؛ يثق في نفسه أكثر من اللازم، على النقيض من زميله اوليفييه الذي يعتبر أحكم الحكماء في بلاط شارلمان. وهكذا يعلق الراوي قائلا "أن رولان شجاع ولكن اوليفييه حكيم" (٤)، ثم يروى لنا باقى الأحداث حيث بحاول اوليفييه أن يحذر رولان مرارا وتكرارا ولكن رولان يستفز بسرعة ويخلق المعارك حتى أنه يقع ضحية أو فريسة لكبريائه.

وهناك سمة يقوم على أساسها كل العمل وهي طبيعة رولان التي عبرنا عنها؛ فرولان يتأخر بسبب كبريائه الزائد عن طلب النجدة فلا ينفخ في صوره إلا بعد فوات الأوان ووقوع الكارثة التي راح ضحيتها هو وباقي مؤخرة الجيش الفرنسي. وعندما هب الملك العظيم شارلمان الذي كان في مقدمة الجيش المهول لنجدة رولان وباقي مؤخرة جيشه كان قد فات الأوان بالنسبة لرولان الذي كان يحتضر؛ ولكن حسب الرواية أو القصة الشعبية، أتى شارلمان وكبّد العدو السرازين خسائر لم يسبق لها مثيل في التاريخ، وانتصر عليهم انتصارا ساحقا وانشقم لرولان وأصحابه من النبلاء الفرسان الذين أهدرت دماؤهم في ممر رونسوفو Roncevoux المشهور.

أما عن شخصية أخرى تشغل حيرًا هاما في أغنية رولان فهو الإمبراطور شارلمان نفسه، فهو بمثابة رمز أول للنزعة القومية الفرنسية، فشارلمان ملك فرنسا الذي نصب نفسه إمبراطورا كان بالفعل أعظم شخصية تاريخية في أورويا آنذاك. وكان له بلاط يجمع نبلاء اختارهم من بين أشجع وأعظم حكام وملوك مقاطعات فرنسا بأسرها، منهم رولان وجانولون واوليفييه وتوريان القس وهذه الشخصيات المحورية تتحكم في الأحداث في أغنية رولان.

۸۵ ألف ۱۷ (۱۹۹۷)

فلا شك أن شارلمان بحتاج دراسة واقية ومتعمقة لإبراز معالم مخصيته العظيمة التي لا تخلو من الصدق وبعد النظر والإحساس بمسئولية الدفاع عن فرنسا بل عن أوروبا بأسرها.

ونستطيع هنا أن نذكر أن في نهاية أغنية وولان بعد أن انتقم شارلان شر الانتقام وألحق بالسرازين شر الهزيمة عاد برفات رولان إلى أرض فرنسا الجبيبة ووقع الجزاء على الحائل بالسرازين شر الهزيمة عاد برفات رولان إلى أرض فرنسا الجبيبة ووقع الجزاء على الحائل بخائل بالنابية والله المحافظة كمين. بعد كل هذه الأحداث والانتصارات سمع شارلان، أثناء عددته، القديس غايرييل يهمس له في أذنه بائه يجب الاستمرار في الدفاع عن المسيحية المهددة، فكان له هذا الجواب المؤثر "يا إلهي با ربي كم هي شاقة حياتي "(19)؛ ولكن الذي يشهد له كما هو الحال بالنسبة لرولان أن كلاً منهما القدر أو على الآخرين، ورباً هذا هو أهم عنصر يجذب اهتمام وإعجاب القارى، أو السامع. وربان هو سبد قراره في كل وقت وأوان الم يضفي صبغة الصدق والحزم وجعل الشخصية حية حقيقية؛ فهو مثلا رغم كونه بطلا وفارسا ليس له مثيل في البلاط الملكي إلا أنه مصاب حية حقيقية؛ فهو مثلا رغم كونه بطلا وفارسا ليس له مثيل في البلاط الملكي إلا أنه مصاب حتى أنه عندما كان يسير في مؤخرة الجيش المنتصر أثناء عودته كان على رأس عشرين ألفاً من أحسن فرسان وجنود فرنسا، ولكنه ضحى بهم نتيجة ثقته الزائدة هذه؛ إذن، الغرور أو الكفظ أنفاسه الأخيرة.

وعلى النقيض من شخصية رولان نجد اوليفييه الحكيم الذي طالما يتحايل على كل الأحداث بحكمته وطالما ينصح رولان بالتؤدة ولكن هيهات. فقد فات الأوان، وتسبب رولان بنقيصته المعنوية هذه إلى الكوارث التي ألمت به. وببدو رولان في مخيلة الراوي كما هو بالنسبة للسامعين بطلاً بكل معايير البطل، على الرغم من الخطأ الذي أوقع فيه الجيش بأسره وأودى بحياته هو شخصيا. فأصبح البطل القومي الشهيد الذي ضحى بروحه في كبرياء وشمم، في سبيل نجاة باقي جيش شارلان العظيم. وتلاحظ أن هذه الرؤى مغايرة للحقائق التاريخية. فكما أشرنا سابقا، كان عناد رولان وتكبره هما اللذان تسبيا في هزيمته. وما يجذب اهتمام القاريء أو السامع هو شخصية رولان الأخاذة بصدقها وبأبعادها النفسية، فهو باسل في القتال ومقدام إلى أبعد الحدود. ويبدو أن هذه الشجاعة وهذا الاستبسال قد جعلاه دائما عرضة للخطأ بل للفناء. فهذه المبالغة في شعوره وفي أفعاله دائما تأتى له بالمصائب ولكنه يندم ندما خالصا بعد فوات الآوان. على أية حال هو ندم صادق. وفي سياق السرد نحس أحيانا من خلال الراوي أو التروبادور أن رولان في حالة ضياع وتتملكه الحسرة الكاملة فيحمل بين ذراعيه صديق عمره اوليفييه الذي مات بسبب تعنت رولان والذي استشهد بسبب الكارثة الناتجة عن تباطؤ رولان في طلب النجدة بالنفخ في صوره أو الذي يسمى في الأسطورة l'olifant، الذي كان سيأتي بكل باقي الجيش وعلى رأسهم شارلمان لنجدته فورا في عر رونسيفو حيث انقض عليه السرازين أثناء العودة. ولكنه شعر بالأسي البالغ على فعلته هذه حتى أنه انهار تماما ولكنه سرعان ما تمالك نفسه وحمل القادة - وهم إثنا عشر من أعظم نبلاء فرنسا الذين كانوا معه في مؤخرة الجيش - واحدا تلم الآخر وشيعوا في جنازة تليق بمقامهم. وحاول رولان أخيرا أن يكسر سيفه الشهير "دي روندالً" Durandal (وهو تحريف له "ذي الفيقار") حتى لا يقع في يد الأعبداء (أعبداء المسيحية)، كما أسلم روحه إلى القديس غابرييل "ونفذت روحه المتطهرة بعد أن شبت على فرنسا كلها عاصفة عاتبة غسلت كل شيء ونقت بعدها أجواء السماء" (٦٠). كل هذه الدلالات والرموز توجه المستمع إلى اتجاه ديني مسيحي متدرج طبقا لما كان يتطلبه العصر. وهذه الأغنية مبنية على مفهوم واضح منذ بدايتها وإلى آخر أبياتها ألا وهو الحياة الدنبا ما هي إلا حملة صليبية دائمة أي أن الفارس ليس له إلا خدمة ربه في الكفاح عن المسيحية، وإن كانت بلاغة الراوي واستخدامه لبعض الصور البلاغية مؤثرة وتجعل من هذه الأغنية أول همسة للنزعة القوصية الانتمائية - لما يسميه الفرنسيون به "قرنسا الرقيقة" - ويبدو ذلك جبدا في ذكر الحنين للوطن والعودة للديار والأجواء الفرنسية عبر جبال البرانس. والشيء جبدا في ذكر الحنين المستمع أن رولان قريب منا حتى وفي زماننا لأنه رغم كونه بطلا بكل المعايير إلا أنه بشر أيضا عرضة للخطأ والصواب بل إن خطأه كلفه حياته وحياة ربع جيش فرنسا.

ولم يكن جانولون جباناً أو خائناً في بادى، الأمر، بل كان مستعداً للدفاع، حتى انه قيم أياماً تحت شجرة كبيرة وسيفه في بده واستبسل في القتال لردع السرازين. ولكنه لم يكن بحب رولان الذي يحمل له نفس الضغينة هو الآخر بسبب إعجابهما بامرأة واحدة وبسبب الخلافات التي نتبجت عن هذا الإعجاب. فكان جانولون بريد الكونت رولان للفوز بردا الحادث والان للفوز بردا الحكيدة بتشجيع من شخص آخر بدعى بلاتكدرين؛ وهكذا نرى أن التطور في الشخصية أدى بجانولون إلى الجريمة ولكنه ليس يجرء ولم يكن بوضيع مأجور أول الأمر. ونستطيع تأويل النص في قراءات مختلفة يحددها لنا إلى حد كبير الراوي نفسه الذي يعقب على الأحداث قبل أن يترك الأيطال يتحدثون.

سيرة سوندياتا ودلالتها

إن ملحمة سوندياتا سيرة شعبية موطنها الأصلي مالي في غرب أفريقيا ثم أصبحت مألوفة في سائر بلاد أفريقيا الناطقة بالفرنسية. ويروي لنا بداية الأمر أسطورة أو سيرة سوندياتا جمع وفير من الرواة التقليديين بسمون بالقصاصين أو "الجريو «و مداح يسخّر فنه في إنشاد أمجاد قبيلة معينة يحكي تاريخها للأسلاف والأجداد. ويحتفظ بسرية شديدة جدا بكل ما يدور من أقاويل وأحداث حول هذه الشخصية. فهو يعتبر إلى حد كبير عماد التراث الشفوي، وبالتالى الشراث الشعبي في أفريقيا السوداء. وسيرة سوندياتا عمل جماعي متكامل ذو بعد رمزي، اشترك فيه أكثر من راو من قبيلة المالينكي، وهو أسطورة تعبد أمجاد أفريقيا القدية. وعند يقظة المفكرين والشقفين الإنارقة من جيل الثلاثينيات – ونذكر منهم الشاعر العالمي ليوبول سيدار سنجور والشاعر حركة إحياء الرجل الأسود ويقظته أمام المستعمر الأجنبي – هؤلاء المثقفون اهتموا بالتراث القديم لبلادهم وأخذوا على عائقهم تحرير بلادهم والنهوض بها من بطش الاستعمار المستعمار الشاريخ الذي هو تراث شفوي في إعادة صياغة أساطير الأولين عن لسان الرواة المحترفين أو الجريو (حياء مجد أفريقيا في عهد عملكة مالي المزدهرة (ألم). نذكر من أهم المحترفين أو الجريو (حياء المتورف المهر أهر أهر أم

الف ۱۷ (۱۹۹۷) الف ۱۹ (۱۹۹۷)

هؤلاء الشاعر الكونجولي تشبكايا تامسي الذي تناول سيرة سوندياتا في باب كامل من كتابه أساطير أقريقية، ثم نذكر الكاتب كسارا لاي من مالي الذي كتب سيرة سوندياتا في روايته المشهورة سيد الكلمة (١٠). أما الفضل الأول فيرجع إلى المؤرخ والكاتب السنفالي وهو من أصل مالي - جريل تمسير نباني أستاذ التاريخ بجامعة داكار الذي قام بتجميع كل ما قبل عن لسان "الجريو" المتشدين في سيرة سوندياتا والذي كرس كل جهوره فعلا لإعادة صياغة المادة التي جمعها والخاصة بهذه السيرة باللغة الفرنسية تحت عنوان سوندياتا أو أسطورة المؤندانج (١٠٠). ويركز فيها جبريل تمسير نباني على فكرة إحباء أو يقظة الإحساس القومي الأفريقي تجاه الغزاة من البيض أو الرجل الأبيض فيصبح سوندياتا رمزا للكفاح ضد المستعمر، والجربو أو المنشد الأول الأصلي لهذه السيرة - أينما كان في غرب أفريقيا السوداء - يتحدث باللغة القومية سواء بالولوف أو بالبول (وهي اللغات القومية في السنغال) أو بأى لغة قومية محلية وليس باللغة الفرنسية.

ولكن الشيء الذي يهمنا هو الالتفات إلى أن في جميع سير سوندياتا المكسوية تعرض شخصية سوندياتا المكسوية تعرض شخصية سوندياتا كرمز الأفريقيا القوية التي تتحد. فيعد أن جزأها الاستعمار الغاشم استعادت كرامتها على هيئة يطل قومي ولدته الظروف، فكان سوندياتا في بداية الأمر رجلاً مريضاً يكاد يجر نفسه أو ما تبقى من جسده على الأرض جرا. ثم يفعل أحداث معينة تتعرض لها السيرة يصبح وأسداً هينشر الرعب وينتصر على كل أعدائه شرقا وجنيا وغربا وشمالا ويوحد أفريقيا السوداء. والملاحظ والجدير بالذكر فعلا أن هناك إشارة إلى أن سونياتا ما هو إلا حفيد ذي القرنين أي الإسكندر الأكير ملك مقدونيا، الذي ولد عام ٣٥٦ قبل المبدون بالجريو قبل المبدون بالجريو والخاص بالملك نارى ماجان قائلاً:

هذه كلمتي وسوف أقص عليكم حكابة الجد الأكبر لملك ملوك الموندانج، حكابة الذي فاق أمجاد جده الأكبر ذي القرنين، هذا الذي من الشرق إلى الغرب سطع نجمه في كل البلاد (١١٦)

ونود هنا قبل الاستطراد في البحث أن نقول أن هناك ثلاثة أتجاهات أو ثلاثة خطوط واضحة في سيرة سوندباتا؛ أولا: الاتجاه الديني المحلى الذي يبرز ناحية السحر ووجود عناصر من الطبيعة منها الحيوانية ومنها المادية 'منل عنصر الحديد) التي لها مكانة خاصة في المقدسات. فالحداد معروف بأنه ساحر وقادر على تغيير العناصر الأولية إلى عناصر أخرى. وبالتالي بتمتع بوضع معين وخاص جدا في القبيلة في أفريقيا السوداء. أما الاتجاه الآخر فهو اتجاه الإسكندر المقدوني وأخيرا الاتجاه الإسلامي الذي يتشابك مع الآخرين.

فأما عن الاتجاه الخاص بالإسكندر، الذي يسمى في السيرة "ذو القرنين" والملاحظ أن الكلمة واضحة وإن كانت محرفة بعض الشيء: وكما نعلم ورد في التاريخ وذكر في القرآن الكريم. فذو القرنين غزا المغرب وفتح محاربا ومجاهدا مصر وتقريبا كل أفريقيا السودا، ولم يصادف في طريقه مكاناً أو بلداً إلا فتحه، ولا عاليا إلا وصله، ولا عدوا إلا كسره وقص

الت ۱۷ (۱۹۹۷)

جناحه. وكان قد منحه الله سبحانه وتعالى ومكنّه من مجد ومن ملامح شخصية تجعل منه شبه إنسان نستطيع أن نسميه بسويرمان أو إنسان غير عادي - حتى أنه اقترب من مرتبة الأنبياء آنذاك - فقد كان ذا شخصية فذة وكان محبوبا جدا بعد فتوحاته، وسيرته ما زالت حية في أفريقيا السوداء. وهذا خط يندمج أيضا مع الخط الإسلامي، الذي دخل تشاد في القرن الحادي عشر الميلادي عبر وادي اوكانم وباجرمي، وهذه المناطق متاخمة لجمهورية مالي الحالية والتي كانت تعرف بمملكة مالي . وقد انتشر أيضا الإسلام من خلال القوافل التجارية القادمة من السودان ومن المغرب كما أن الاسلام انتشر في هذه البلاد عن طريق التبشير الديني. وعلى الرغم من عدم اتخاذ قانون رسمي لنشاد ومالي إلا أن الدين الإسلامي يعتبر في تشاد - على سبيل المثال - حجر الزاوية لكل أنواع الأنشطة وبالتالي فهو مهيمن على الفكر والإنتاج الأدبي إلى حد كبير. وكان الدين الإسلامي أكثر العوامل التي ساعدت على انتشار الثقافة الإسلامية التي اختلطت وامتزجت بالثقافات التقليدية الموجودة في البلاد في منطقة غرب أفريقيها السوداء؛ هذا إضافة إلى أن الأولاد والأطفال الصغار كانوا يتعلمون القرآن في الكتّاب. وفي كل القرى توجد شجرة كبيرة اسمها شجرة المداولات وهذه الشجرة تختص بخاصبة معروفة في أفريقيا وهي أن يجلس تحتها الشيوخ في القرية، وكل قرية لها المرابط le marabout الذي يعتبر شيخ وموجه القبيلة، وهذا التقليد أتى من بلاد موريتانيا، وأخص بالذكر في هذا السياق قبائل السونجاي التي هي تحريف لكلمة السناجقة. وكل هذه العوامل، بالإضافة إلى تأثير شيوخ منطقة فوتا la Fouta (ومنهم الحاج عمر طل الذي كانت مملكته تمتد من نيجيريا حتى موريتانيا) ساهمت في تلقبح الحضارة الأفريقية الأصلية بالثقافة الإسلامية حيث ظهرت ملامحها وتبلورت من خلال الحكى في سيرة سوندياتا.

نعود الآن إلى البطل سوندياتا حيث يقول الراوى:

من عجب العجاب سأقص عليكم سيرة الذي كان موعودا وواعدا وكان على يديه الخلاص والعظمة والأمجاد التي استردها لتكريم الأجداد والأسلاف. ولكن من عجب العجاب أن هذا البطل المغوار الذي قدر له أن يغير تاريخ بلاده، بدا في بادى الأمر مشوها مشاولا عديم الحركة والتمييز، كتلة هامدة شبه جثة ملقاة على الأرض يجر نفسه جرأ ولا يستطيع الحركة أو الكلام. (١٢)

فإذا عدنا إلى الورا ، فإننا نرى أن هناك في قديم الزمان، كان في علكة مالي ملك يدعى ناري ماجان قد تزوج زوجة ثانية دميمة تدعى بولون كدجو التي تنحدر من سلالة الجاموس البري. وسوندياتا ولد من هذا الزواج أي أن أباه الملك العظيم كان جميل المحيا والحلق وأمه دميمة كريهة. والكل كان يتنبأ لهذا الفلام الصغير بستقبل استثنائي في تاريخ البلاد فقد كان مرشحاً ليكون شخصية فذة فيساعد على وفع شأن بلاده واستعادة الأمجاد؛ ولكن في اللحظة التي نتحدث عنها، أي بعد ميلاده، لم يكن قادرا حتى على المشي وأضحوكة البلاد والجوس الشديد والبؤس الشديد والبؤس الشديد

للملك والملكة وخاصة الملكة. ولكن الأقدار حددت مصير سوندياتا الذي بفضل وجود صاحب ورش الحدادة المشهور بـ "سارة كورو" والذي كان - كما نقول بالعامية - مكشوفاً عنه الحجاب، يتمتع برؤية مستقبلية شديدة فكان يلتمس ويتحسس صفات معينة في هذا الكائن الغريب الذي كَان يزحف على الأرض أمامه وهو دياتا أو سوندياتا (١٣). وهنا تتوقف لحظة للإشارة إلى أن الراوي الأصلى الذي انتهجنا نهجه هو بالا فاسبكي والذي قام بتدوين روايته جبريل تمسير نياني. فيجتمع بالرأى مع كمارا لاي، الأديب الشهير من غينيا، الذي يعيد لنا سيرة سوندياتا من خلال راو مشهور جدا من غينيا ويدعى "كوندي" والذي روى في باديء الأمر سيرة سوندياتا واسمها "كومالا فولو كوما" أو "حكاية الكلمة الأولى"، (١٤) ومنها جاء اسم رواية كمارا لاي سيد الكلمة الذي أشرنا إليها قبل ذلك والتي قام بتجميع العناصر المكونة لها كمارا لاي سنة ١٩٤٣ ثم أعاد صياغتها في باريس سنة ١٩٥٢. أن جبريل غسير نياني والكاتب كمارا لاي ثم تشيكايا تامسي في كتابه أساطير أفريقية بجمعون من خلال الرواة أن هناك نقاطأ هامة تبرز في السيرة وهي صحوة سوندياتا بعدما كان جثة شبه هامدة في الأرض، وكما قلنا موضع سخرية واحتقار للجميع. فقد تبدلت الحال من خلال تدخل الحداد الأعظم الذي أعطى لهذا المسكين سونديانا عصا حديدية ثقيلة جدا كانت موضوعة أمام ورشته ولم يكن يعلم أحد بوجودها. كما لم يكن يعرف أحد أي سر تشمله وتخفيه هذه العصا. وفي اللحظة التي أمسك سوندياتا بهذه العصا فوجيء الجميع بتغير شامل يحدث له فبدأت عضلاته تشتد وتنمو وبدأ بقبل العصا، ثم يحملها إلى أعلى كما يعمل أبطال رفع الأثقال. فبدأت رأسه ترتفع عالبا ثم أغلق عينيه من أجل التركيز. وبدأت نقاط من العرق تنصب على وجهه وتكثر وبدأ يرتعد فجأة ثم قام ووقف شامخا عظيما مهيبا ذلك الفتى الأسمر الوسيم الذي قُدر له أن يصبح أعظم ملوك عملكة مالى على الاطلاق(١٥٥). ولكن الملاحظ هنا أن هذه العصا الحديدية قد طوقها سوندياتا الشاب فطواها بحيث جعلها داثرية ومن ذلك الحين فصاعدا أصبح سوندياتا الفارس الهمام والفتي المغوار محرر البلاد والغازي الكبير الذي لم تتوقف غزواته حتى وحد بلاد أفريقيا السوداء في هذه المنطقة بحيث جعلها إمبراطورية مالى العظيمة أو إمبراطورية الموندانج سابقا.

وأهم نقطة في السيرة التي وردت على لسان الرواة هي المعارك التي دارت والتي
تتجلى فيها شجاعة سوندياتا وبسالته وقوته الخارقة كما يتجلى فيها دهاؤه وذكاؤه الشديد
في الكر والفر. وقد دارت معارك طاحنة بين سوندياتا وعدوه اللدود المدعو سومارو ملك
سوسو الذي كان مستوليا على باقي البلاد؛ ونخص بالذكر المعركة التي حدثت في وادي
كرينا في بلاد مالى الحالمة. هنا سستطرد الراوى في سرد المعركة وفي وصف الجيوش
والأسلحة المستخدمة والحيلة التي لجأ إليها سوندياتا والكفاح المستميت حتى البسالة وحتى
الاستشهاد، والقضاء على معظم جنود الحصم. وهكنا يتخطى سوندياتا كل الصعاب ويقطع
كل سبل الأمل في أن يلتقط العدو أنفاسه أو يحاول المقاومة. بالطبع انتشرت هذه السيرة
على أعوام وأعوام، وهي مقدمة بالنثر ولكن النثر هنا له ميزة خاصة، فهو يشبه شعرا منفورا
تتخلله إيما الت وأصوات وأناشيد على ما يسمى بالكورا kora والبلغونج balafong
وهما آلاتان موسيقيتان الأولى تشبه الربابة، والثانية تتألف من صف من القضبان الحشبية
بُعرب عليهما عمط قتين ينشد الراوي بمصاحبتهما أمجاد سيرة سوندياتا.

أهم عنصر، إذن هو عنصر إظهار شهامة سوندياتا وأخلاقه النبيلة وسماته في توحيد ألف ۱۷ (۱۹۹۷) بلاده وفي إدارة الحروب العسكرية وشن الهجمات الضارية ضد العدو من أجل توحيد بلاده وإنساء المملكة المعروفة عملكة الموتداج العظيمة. ونشير إلي الغرض الأساسي من جمع هذه السيرة مرة أخرى إلا وهو يقظة أفريقيا السوداء من أجل مجابهة الاستعمار الفرنسي الذي يتمثل في الرجل الأبيض وغزوه لهذه المناطق التي كانت في يوم ما عظيمة. وقد خدمت شخصية سوندياتا، البطل الأفريقي القديم جدا والذي بفضله توحد شمل البلاد مرة في قديم الزمان، هذا الطموح والرغبة في استرداد هذا المجد العظيم. وكما يسترعى الانتباه من ناحية السرد أن هناك ثلاثة عناصر يمكن أن نستنبطها من خلال السيرة:

أولا: عنصر المعجزة الذي هو خليط بين الخيال والسحر والواقع من خلال مادة الحديد وكيف أن الحداد يستطيع أن يغير من عناصر الطبيعة ولكنه يحتفظ بالسر لنفسه ولا يبوح لأمه عن سر هذه الكيماويات التي يستخدمها في صهر الحديد. ثانيا: الأصل العربق الذي ينحدر منه البطل ألا وهو شخصية شبه أسطورية - ذو القرنين في هذه الحالة. ثالثا: عنصر الرمزية الذي يشير إلى أفريقيا ومجدها السابق. اجتمعت هذه العناصر في سيرة سوندياتا وتطورت عبر التاريخ الحديث لأقريقها من خلال الرواة ومن خلال المفكرين الذين كما ذكرنا يستخدمون هذا العنصر أكثر من أي عنصر آخر بفرض معروف وواضح من منطلق الزنوجة. وهذا العنصر هو الخط الذي اتبعه كل المفكرين المشكلين للثالثوث الزنجي المشهور (ليويول سنجور، إيمي سيزير، ليون داماس) الذين وضعوا أساس فكرة القومية الأفريقية في أفريقيا السوداء - بعني يقظة الزنوج أمام الاستعمار الأجنبي والتسلط الأبيض وإحياء حركة أو إحساس الأفارقة بالنزعة القومية تجاه الغزاة من البيض. فإذن، أصبح سوندياتا رمزاً للدفاع ضد المستعمر فهو يتسم أولا وأخيرا بسمات شخصية وفي الوقت نفسه بقيمة جمالية من خلال الرؤية الأدبية. إن سوندياتا إنسان متماسك جدا وقوى جدا لانحداره من السلالة العظيمة من الإسكندر الأكبر، ثم بعد ذلك نرى أن والده كان يتمتع بصبت عظيم. ويركز الراوي على مزيج التجانس بين السلالات: فالملك ماري ماجان - والد سوندياتا - يتمتع بنبل الأخلاق والعظمة والكبرياء لأنه ينحدر من الأسد الأكبر من قبيلة سوتا ويمتزج دمه بوالدة سوندياتا التي تنحدر من سلالة الجاموس أو الثور البري الدميم الشكل ولكنه يتمتع بقوة خارقة. ولذا استطاع سوندياتا أن يطلق صرخة اليقظة بعد أن أمسك بقبضته الفولاذية هذه العصا الحديدية التي قدمت له من سيد الحدادة، وهو أكبر شخصية في مجال الحرف اليدوية المعروفة في الحضارة الأفريقية. وقام وصرخ صرخته التي بشرت بعد ذلك بالشخصية الفريدة الفذة التي يشمتع بها سوندياتا، هذا الفارس الذي يتسم بنبل الأخلاق والحضارة العظيمة والتصرفات الراقبة خاصة مع النساء والضعفاء والأولاد الصغار الذبن بتواجدون في السرد بصفة ثانوية ولكن هم موجودون لإبراز شخصية الفارس النبيل. كما يتمتع سوندياتا بالقوة الخارقة التي ورثها من أمه، وهنا تلعب الأم الدور الأساسي في توريث ابنها صفات معينة تجعل منه البطل في البلاد.

3.5 ألف ١٧ (١٩٩٧)

ما زلنا نستمع إلى سيرة عنترة التي استمع إليها أجدادنا منذ أكثر من عشرة قرون، فما سر نجاح هذه السيرة؟ إن النظرة الفنية لسيرة عنترة بن شداد تقردنا إلى شيء رعا يكون أهم نقطة لأي قارى، أو مستمع وهي الأبعاد الإنسانية لشخصية عنترة بن شداد (١٦٠).

إن مشوار عنترة بن شداد بين العبودية والفروسية طويل جعله أقرب للمستمع أو القارى، بمعنى أن أبعاد عنترة في شخصيته تجلَّت لنا على الصورة الإنسانية قبل ما يشدنا إعجابنا بعنترة البطل المغوار. بالطبع وقائع عنترة كثيرة ومشهورة ولكن أضيف إليها ما ليس له حتى الشبه الصحيح بالموضوع، فقد حضر عنشرة بالفعل حرب داحس والغيراء فأحسن فيها البلاء ثم قاتل من قاتل من القبائل المغيرة على القبيلة التي ينتمي إليها وهي بني عبس. وهنا تبدأ مأساة عنترة لأنه لا يجب أن ننسى أنه نشأ نشأة شبه ملعونة فلونه الأُسود كان يلاحقه وأبوه شداد الذي يعتبر من سادات بني عبس لا يعترف به بسبب سواد لونه، وأمه ما زالت أمة حبشية وهي زبيدة، وجرى العرف عند العرب كما نعلم واعتاد الكل وأولهم أبو عنترة - أي شداد - أن ينهج نهج العادات العربية فجعل عنترة في طبقة الرعبان بحلب ويصرد، ولكن النفس لا تتحمل فهذا الذي في مرتبة العبد له نفس تعلو به إلى السماء في الشجاعة والإقدام، فلجأ إلى الشعر ليجد السلوي. ومن هنا قبل الكثير عن مقدرته الشعرية ولكن ما لا شك فيه أن ديوان عنترة يثير الاعجاب، وهو مشهور أصابه الكثير من النحل لطول ما تداوله الرواة والقصاصون وأكثره في الفخر والحماسة وذكر الوقائع والفزل العفيف لابنة عمه عبلة وقليل منه في المدح والرثاء وأشهر شعره هي المعلقة وهي السادسة بين السبع الطوال وكان السبب في نظمها ما روى من أنه جلس مرة في مجلس بعدما كان قد أبلي أي - حسب التقاليد العربية - أحسن الدفاع عن القبيلة، وألحق البلاء بالعدو وحسنت وقائعه واعترف به أبوه وأعتقه فسبه رجل من بني عبس وذكر سواده وسواد أمه وإخوته - هذا السواد الملعون الذي كان وصمة عار في حياة عنترة ثم أضاف أنه لا يقول الشعر - فسبه عنترة وافتخر عليه وقال معلقته المشهورة هذه:

إني امرؤ من خير عبس منصباً شطري وأحمى سائري بالمنصل وإذا الكتبية أحجست وتلاحقت ألفيت خيرا من معم مخسول

ونستطيع أن نرجع أن شخصية عنترة كفارس طرأت على مخيلة الرواة المنشدين الذين تفاعلوا مع المجتمعات عبر الأجيال والأماكن والأزمنة وأن الفروسية العربية المتمثلة في شخصية عنترة عبرت القارة السوداء ووصلت إلى الأندلس أثناء الفتح العربي وقد كانت شخصية رولان الفارس الفرنسي رد فعل لشخصية الفارس العربي ومع هذا فلكل سيرة هدفها ودلالتها في السياق الحضاري الذي نشأت فيه.

إن الهدف من ظهور سيرة عنترة هي الماناة أو رد القعل لأن عنترة كان يجابه

ال ۱۹۹۷) م٦

مجمتعا بأسره بتقاليده وعاداته وكان لزاما عليه أن يئبت ذاته أمام هذا الكيان المفرع. ولذلك استبسل وقاوم بتحد شديد حتى فرض نفسه. أما الغرض من سيرة سوندياتا فيختلف قاما، لأن المعجزة التي أتت لسوندياتا وأبيه الملك المغوار والمرأة التي تنحدر من فصيلة الثور كان نداء ليقظة شعب ليحارب الاستعمار ويحارب الغزو الأجنبي الذي يفتك بدباره ويستعيده. وفيما يخص ظهور سيرة رولان على لسان التروبادور فبالقطع كانت نزعة صليبية كرد فعل للوجود العربي الإسلامي. فكان لزاما على القساوسة والكنيسة أن تنصدى للإسلام بأي طريقة وخصوصا بالطريقة الملحمية التي تحمس الشعب وتحث الفرسان على النضال. إذن، ظروف ظهور هذه السير ليست متشابهة.

فنشأ عنترة نشأة معاناة من حيث الجنس واللون والوضع الاجتماعي: أي أن هناك مشكلة إنتولوجية أو عرقية. أما مشكلة سوندياتا فهي مشكلة شخصية فهو بعاني أو برمز إلى رجل مريض غير قادر على التصرف شبه أبله ومصاب بشلل ولكن بفعل عناصر خيالية وعناصر سحر وعناصر غير طبيعية تجعله يقوم وينهض ويصبح بطلا جبارا وفارسا مغوارا وهنا تتمركز المشكلة في تصارع القرى الطبيعية والقوى غير الطبيعية المجسدة في عناصر كسماويات الحديد أي المعدن الذي يرمز إلى قدرة السحر في تطويع العالم والمادة، ويأتي بعضر المعجزة الأساسية التي تحول مسار سوندياتا. أما عن وجود عناصر متشابهة من معجزات وأعمال خارقة في سيرة رولان فبالطبع قد أشرنا أثناء عرضنا للسيرة إلى بعض عناصر المعجزات، مثلا في نهاية سيرة رولان عند ظهور الملاك أو القديس جبريل على حد تعبر راوى السيرة (17).

وأخبرا هناك عنصر لابد أن نشير إليه وهو نوعية المتلقى؛ ومن كان يسمع هذه السيرة بداية فالمجتمع الفرنسي في سيرة رولان كان من النبلاء، وكان التروبادور ينشدون السيرة بفيا لقصور الملكية وقصور سادة القوم وعلية الناس. فكان من الطبيعي أن تكون اللغة ذات مستوى عالم يليق بنوعية المتحدث والمتلقى أو بالأصح يليق بنوعية الحدت والمتلقى.

أما عن سوندياتا فهناك شقان في سيرة البطل سوندياتا - كما أشرنا من قبل - وهو ألسيرة بداية كانت توجه إلى الأفارقة أي إلى القبائل "البدائية" التي تعيش في الريف وفي المجتمات السيطة التي كانت تستمع لسيرة هذا البطل القومي ومع مرور الزمن عندما أعيدت صياغة هذه السيرة فكتبت باللغة الفرنسية؛ أصبحت على هيئة رواية مكتوية، بدلا مما كانت عليه من رواية شفوية؛ وفي هذه الحالة توجهت إلى المثقفين، وهذا عنصر يختلف عما سبق.

وعما نستطيع أن نقوله عن سيرة عنترة بن شداد، أنها انتشرت عن طريق الرواة والمنشدين بنفس المستوى الفكري الذي ظهرت فيه بوادر وباكورة إنتاج شعر وفكر عنترة أي أن النصيب الأكبر للجانب البطولي والعاطفي جاء على لسان الرواة بلغة إيقاعية. كما أن بطولة عنترة توسعت ووصلت في خيال الرواة إلى بلاد الإفرنج وكأنها تعكس أيضا رد الفعل العروب الصليبية (۱۸).

ولابد من التطرق إلى الثوابت في هذه السير الثلاث فبداية نستطيع القول بأن هناك عنصرا ثابتا وهو أهمية الراوي في السير الثلاث بمعنى أن الراوي المتحكم الأول والأخير في

۲۲ ألف ١٧ (١٩٩٧)

سرد السيرة وفي اللجوء إلى الخيال والأسطورة كما شاء وأينما يريد: يدخل التعديلات سواء بنفسه أو من سبقوه أو من خالفوه في الرواية أو في الحكي. والراوي هنا سواء أطلق عليه الجساس أو الجريو أو الترويادور، فعلى حد سواء له أهمية بالفة في سرد السيرة. أما العنصر الثاني وهو من القواسم المستركة في هذه السير الثلاث فهو تحويل التاريخ وإقحام عنصر "المجزة". فعنصر الإعجاز موجود بصفة ثابتة في هذه السير، بمنى أن الإعجاز يظهر بمظاهر مختلفة منها السحر كما ورد في سيرة سوندباتا؛ ومنها القوة الخارقة كما في سيرة عنترة أو العناية الإلهية كما في سيرة رولان.

هوامش

 ١- انظر فؤاد علي حسنين، قصصنا الشعبي (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة [مكتبة الدراسات الشعبية]، ١٩٩٦).

٢- راجع للمزيد:

Joseph Bédier, La Chanson de Roland commentée (Paris: Piazza, 1921).

٣- راجع:

Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française* [complétée par Paul Tuffrau] (Paris: Hachette, 1970). p. 21.

٤- راجع:

Lanson, Histoire de la littérature française, p.30.

٥- راجع:

Gérard Moignet, La Chanson de Roland [texte original et traduction] (Paris: Bordas, 1969), p. 59.

٦- راجع:

Joseph Bédier, Les Légendes épiques (Paris: Champion, 1927), pp. 448-9.

٧- راجع:

Moignet, La Chanson de Roland, p.261.

۸- راجع:

Tchicaya U.Tamsi, *Légendes africaines* (Paris: Seghers, 1968), pp. 59-84.

۹- راجع:

Camara Laye, Le Maître de la parole (Paris: Plon, 1978).

۱۰- راجع:

Djibril Tamsir Niane, Soundjata ou l'épopée mandingue (Paris:

الف ۱۷ (۱۹۹۷)

Présence africaine, 1960).

١٨- المرجع السابق، ص ١٨. كل الاستشهادات الواردة في متن المقالة من ترجمة الكاتبة.
 ١٢- راجع:

Niane, Soundjata, p. 11.

١٣- راجع:

Camara Laye, Le Maître de la parole, p. 5.

۱۶- المرجع السابق ، ص ٥ .

۱۵- راجع:

Tamsi, Légendes africaines, p. 59.

١٦٠ نكتفي هنا بتلخيص للسيرة الشهيرة لمعرفة القارى، العربي بها، وللمزيد انظر شكري
 عباد، عنترة الإنسان والأسطورة (الرياض: جامعة الملك سعود، ١٩٨٣).

١٧- راجع:

Bédier, La Chanson de Roland, p. 79.

۱۸~ راجع:

"Sirat 'Antar," The Encyclopedia of Islam. New Edition [1986], p. 521.

١١٩٧) الله ١٧ (١٩٩٧)

التجربة الشخصية كتعبير عن واقع عام فى شعر دينيس بروتس ومحمود درويش

رندة أبوبكر

äasäa

يشترك كل من دينيس بروتس (جنوب أفريقيا) ومحمود دوريش (فلسطين) في ظروف تاريخية وسياسية واجتماعية متشابهة، وذلك نتيجة للوضع الاستعماري الفريد في بلديهما. فجنوب أفريقيا وفلسطين لبستا كباقي الدول الأفريقية والعربية التي كانت تعانى من استعمار إحدى الدول الأوروبية الاستعمارية الكبرى كإنجلترا وفرنسا وإيطاليا وغيرهم، فالاستعمار في هذين البلدين اتخذ شكلاً جديداً وخطيراً، إذ شهدت البلدان إقامة كيان دولي استعماري واستبطاني جديد داخلهما وهو كيان ليس له وجود خارجهما وبالتالي لا تجدي معه طرق المقاومة والثورات التي أدت إلى انتهاء الاستعمار في البلاد الأخرى. وفي حين استطاعت كل هذه الدول الأخرى - سواء الأفريقية أو العربية - الحصول على استقلالها، وبانحسار المد الاستعماري الذي نتج عن وهن القوى المستعمرة واتجاهها إلى تخفيف قبضتها على المستعمرات من جهة، واشتداد قوة حركات المقاومة والتحرر في تلك المستعمرات وكسبها تأييداً عالمياً قرياً من جهة أخرى، وذلك مع انتهاء الربع الثالث من القرن العشرين، إلا أن الأوضاع داخل جنوب أضريقيها وفلسطين ازدادت سوءاً. فقد ثبتت الحكومشان الاستعماريتان أقدامهما داخل كيان البلدين، واكتسبت سياستهما القائمة على الاضطهاد والفصل العنصرى تأييداً عالمياً أوسع. حتى أصبح يمكن اطلاق اسم "الاستعمار متعدد الجيرانب" multi-national imperialism (١) على الرضع القيائم في كل من جنوب أفريقيا وفلسطين.

ومع تلك الظروف اكتسب الصراع داخل هاتين الدولتين أبعاداً أخرى، إذ لم يعد الصراع المسلح من أجل مجرد طرد المعتدي والحصول على الاستقلال فحسب، ولكنه أصبح صراعاً بيس كل جوانب الحياة اليومية للإنسان العادي. فقد تعددت القوانين والأحكام داخل البلدين للفصل بين أصحاب الأرض والجماعة المستعمرة التي قمل الأقلية، وأصبح الصراع لا صراعاً ضد الاحتلال فحسب، وإلها صراع ضد التمبيز العنصري، ضد الظلم الاجتماعي، ضد كبت حرية التعبير، وحرية الجركة والتنقل من مكان إلى مكان، وحرية البيع والشراء والكتابة ولقا الأصدقاء والحب، ويذلك يظهر ثقل الوضع السياسي العام في كل جانب من جوانب حباة الإنسان العادي صغر أم كبر، ويصعب الفصل بين ماهو عام متعلق بالوطن على المسترى الأكبر وماهو خاص وشخصي يتعلق بالفرد في حباته اليومية.

وعلى المستوي الشخصي لشاعرينا : دينيس بروتس (١٩٢٤) ومحمود درويش والا -) ومحمود درويش والا -) ومحمود درويش والا -) ومحمود درويش والا كن فقد عامل في حركات التحرر في بلديهما. فلدينيس بروتس نشاطات وإنجازات كبرى في محاربة العنصرية خاصة في مجال الرياضة، وهو المستول أكثر من أي شخص آخر عن استبعاد جنوب أفريقيا من دررة طوكيو للألعاب الأرليميية عام ١٩٦٤، وهو ما اعتبر وقتبها هزعة للحكومة العنصرية على المستوى الدولي (١٢). وقد تلت نجاحه مع اللجنة الأرليميية الدولية نجاحات أخرى عديدة في مجال محاربة العنصرية خاصة بعد خروجه من جنوب أفريقيا عام ١٩٦٦ إلى منفى شبه اختياري. أما عن محمود درويش فكلنا نعرف ارتباطه مع اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية وخاصة في السبعينيات والثمانينيات.

وقد مر الشاعران بتجارب أخرى متشابهة مثل السجن وإن كانت تجربة بروتس هي الاكثر عنفاً، إذ إنه قضى ثمانية عشر شهراً في سجن يعد من أسوأ سجون العالم وكان رميناً، إذ إنه قضى ثمانية عشر شهراً في سجن يعد من أسوأ سجون العالم وكان زميلاً لنيلسون مانديلا خلال الله القرة. وكان بروتس قد تعرض لإطلاق النار عليه من قبل البولس في شوارع جوهانسبرج الإقدامه على الهرب من البلاد، ثم حوكم وأودع المعتقل في عام ١٩٦٤. (٢) أما عن درويش فقد دخل سجون فلسطين أكثر من مرة لفترات وجيزة خلال أعمام ١٩٦١. (٤)

أما التجربة الكبرى في حياة الشاعرين فهي تجربة المتفى. وبالرغم من أن المنفى لدى الشاعرين كان اختبارياً فإن الظروف التي أحاطت بخروجهما تجعله أقرب إلى المنفى الإجباري أو الإبعاد الفردي الذي مارسته الحكومتان مع كشير من المشقفين والمعارضين في تلك السنوات. فقد غادر بروتس جنوب أفريقها بعد خروجه من المعتقل بعد أن جعلته السلطات العنصرية يوقع على وثبقة تقضي بإلقاء القبض عليه إذا عاد إلى البلاد مرة أخرى. أما درويش فقد غادر فلسطين في عام ١٩٧٧ إلى القاهرة ثم امتدت إقامته في بعض العواصم العربة والأوروبية لأكثر من ربع قرن.

ومع وجود ذلك التشابه في الخلفية التاريخية والاجتماعية والسياسية العامة للشاعرين، ومع تشابه سيناريو حياتيهما على المستوى الشخصي، فإن هناك الكثير من أوجه التشابه في شعرهما وهذا التشابه لايكن إرجاعه إلى تأثر شاعرين معاصريين بيعضهما: إذ أن الشاعرين لم يتقابلا قط، كما أن درويشاً لم يقرأ شعر بروتس⁽⁰⁾، في حين يقول بروتس إنه قرأ بعضا من شعر درويش مؤخراً، ويكن له الكثير من التقدير (⁽¹⁾، يكن إذا تضير تشابه بعض جوانب شعر بروتس ودرويش بتشابه الظروف العامة والشخصية المذكورة أنفأ رأ خنا بتشابه الظلسفة الشخصية لديهما، وهو مايتضح من دراسة شعر كل منهما.

ورعا يكون أهم ما يشترك فيه الشاعران هو الارتباط القوى بين شعرهما والبيئة المحيطة بهما، سواء كانت الطبيعة أو المجتمع أو الأفراد بداخله، ورصدهما لتفاصيل الحياة داخل مجتمعيهما، متمثلة في العادات والتقاليد الخاصة بأبناء وطنيهما، من طقوس واحتفالات ومعتقدات، إلى التصوير المفصل لعناصر الطبيعة المميزة لبلديهما من جبال وأشجار. وإذا كان أي عمل أدبي نتاج ثقافة المجتمع، فإن أدب/شعر المقاومة يمثل ارتباطأ أقوى بخلفيته الحضارية والتقافية، وذلك لسببين رئيسيين، أولهما أن شاعر المقاومة بَعْتُيرُ إدباح هذه العناصر في شعره هو في حد ذاته عصلاً من أعمال المقاومة صد القوى

٧٠ ألف ١٧ (١٩٩٧)

الاستعمارية التي تحرص على محو هوية الشعب عن طريق محو تراثه. ومن هنا يكون اهتمام الشاعر الشعم في المتعام الشاعر الشاعر بجعل هذه العناصر جزءاً من نسيج شعره. أما السبب الآخر فهو أن اهتمام الشاعر بتدوين عادات أبناء وطنه الاجتماعية والتفاصيل الدقيقة لجغرافية بلاده يعد معادلاً موضوعياً لشعوره بانتمائه لوطنه، واحتفائه بقيمه ومكوناته الثقافية، حتى ولو كان الشاعر بعبش بعيداً عن ذلك الوطن.

هذا التشابه بين اهتمامات الشاعر والباحث الأنثروبولوجي لا ينبغي أن يقودنا إلى تصور أن وظيفة الشاعر تتطابق مع وظيفة الباحث الأنثروبولوجي. فيالرغم من أن طريق كل منهما يلتقي أحياناً مع طريق الآخر، إلا أن منهجيهما يختلفان كثيراً وذلك لوجود عاملين هامين: أولهما أن الشاعر- باعتباره جزءاً من المجتمع الذي يكتب عنه- يختلف عن الباحث الذي يراقب المجتمع دون الانخراط فيه. وثانيهما - وهو الأهم - أن الشاعر لا يُعثّى برصد . ووصف الظواهر الاجتماعية كما هي، ولكنه يصوغها لتصبع جزءاً من بنائه الشعري.

هذا هو ما يفعله بروتس ودرويش في شعرهما. فالشاعران يكثران من الإشارة إلى عناصر اجتماعية أصبلة مثل المروث الشعبي من قصص وأساطير وأمثال شعبية إلى استخدام أشكال غنائية وايقاعات مأخوذة من الحياة الأصلية لشعبيهما وبالرغم من أن ذلك يجعل شعرهما مجالاً خصباً للدراسات الأنثروبولوجية، إلا أن الشعر يبقى عملاً فنياً ذا بناء مستقل، ينبى، عن قدرة الشاعر على صياغة هذه العناصر في صورة أدبية. وتتأثر تلك الصياغة أيضاً بإشكالية دور الشاعر كجز، من المجتمع ومتحدث باسمه في نفس الوقت، وهو الازدواج الذي يخلق العلاقة بين العام وألخاص في شعر بروتس ودرويش. تلك العلاقة هي التي يهدف هذا البحث إلى تحليلها وبيان أثرها على عناصر الشعر المختلفة.

وليس الهدف من هذا البحث هو التدليل على أوجه الشبه بين بروتس ودرويش، ولكن مقارنة الأسلوب الذي عبر به كل شاعر عن تجريته الشخصية في صورة هموم عامة، إلا أن التحليل التالي قد يظهر للقارئ جوانب كثيرة لتشابه تجربة الشاعرين الوجدانية تشابهاً قد يصعب تصديقه إذا أخذنا في الاعتبار أنهما ينتميان إلى حضارتين وتراثين أدبيين بعيدين كل البعد.

وإذا كان للشعر وظيفة اجتماعية بوجه عام كما يرى ت. س. إليوت (٢) فإن هذه الوظيفة تصبح أكثر تحديداً وأهمية إذا تصدينا لدراسة الشعر السياسي بصفة عامة وشعر المقاومة بصفة خاصة. وفها المقاومة بصفة خاصة. وفها المقاومة بصفة خاصة. وإذا كان إليوت يرى المقاومة بصفة خاصة. وإذا كان إليوت يرى أن عملية كتابة الشعر تخدم هدف المحافظة على اللغة القرمية وبالتالي المحافظة على حضارة أمة ما من الانهيار أو الضياع أمام حضارة أقوى (١٨) فإن شاعر المقاومة يحقق هدفاً ثانيا من كتبابة الشعير وهو كسا ترى باريرا هارلو "خلق روابط التنضامن مع الناس أنفسهم" (٩) وهو مايعده شاعر المقاومة سبيلاً إلى إعادة بناء هويته التي تكاد تضبع بفعل الاستعمار.

وعلى هذا فإن شاعر القاومة تواجهه إشكالهة تتعلق بأسلوب التعبير عن موضوعاته. وهناك خياران عِثلان طرفي الإشكالية؛ فهناك التعبير الذاتي الفناتي عما يدور في حياة الشاعر الخاصة، وهناك التعبير الذي يتناول الواقع العام الذي يشترك فيه أبناء وطنه. ولكل من هذين الاختيارين نقاط ضعف؛ فالانفلاق على الذات، والإغراق في الفنائية

الف ۱۷ (۱۹۹۷)

الفروية ببتعد بشاعر المقاومة عن مواطنيه ويجعله يغلق الباب بين قدراته الإبداعية والكثير من الموضوعات التي يمكن أن يتناولها شعره. وفي المقابل فإن الصيغة الجمعية وتناول موضوعات ذات أهمية عامة قد يتحدر بالشعر إلى الصيغة الخطابية أو الترويحية الفجة التي غالباً ما تقلل من قيمة الإنتاج الشعرى وخاصة على المدى البعيد.

أما مايحدث في شعر دينيس بروتس ومحمود دوريش - وفي شعر معظم كبار شعراء المقاومة - فهو مزج فني عالي المستوى بين الهموم الخاصة وهموم الوطن، وأساس التجربة لدى كل من بروتس ودرويش ذاتي، ولكننا نجد في شعرهما مايصفه باختين بتحقق "الأنا" في القول باستنادها إلى "النحن" (١٠٠). فشعرهما ينبع من خصوصية التجربة الذاتية ليصبح تعليقاً على أو تعبيراً عن تجربة وهموم الوطن، ولا يأخذ شعر الشاعرين المأخذ السهل في الجنوح إلى خلق أليجوريا Readlegory عكن ببسساطة من خلالها إدراك العام من خلال الخاص ولكن الشاعرين يقومان بالدمج بين السباقين الخاص والعام باستخدام أساليب فنية متميزة تجعل العلاقة بين السياقين علاقة توتر وتأثير متبادل، بحيث يصبح المعنى النهائي المتصيدة نتاجاً لذلك التوتر بين العام والخاص، ونظل كقراء غير قادرين على الفصل بين العالم، نزاهما في آن واحد ونشعر بالتوتر القائم بينهما وهو ما يثري التجربة الشعرية عند الشاعرين.

جدير بالقول هنا أن هذا التوتر بين العام والخاص لاييز مرحلة بعينها من تطور الشاعرين، ولا هو منتصل بموضوع معين أو بتجرية معينة. ولكن استراتيجية مزج العام والخاص تعتبر ملمحاً من ملامع تجربتهما على امتدادها وتظهر في كثير من الموضوعات. تتناول هذه المقالة بعضاً من هذه الموضوعات التي تناولها الشاعران وهي : الحب / المرأة - الطبعة - السجن - المنفى، وهي محاور رئيسية في شعر كل من بروتس ودرويش. وفي تحليلي لقصائد مختارة للشاعرين تدور حول هذه الموضوعات أحاول تحليل أسلوب كل من الشاعرين في تحقيق العلاقة بين العام والخاص من خلال أدوات فنية مختلفة قد يشترك الشاعران في استخدامها أو يتميز بها شاعر دون الآخر.

الحب / المرأة

من أكثر الموضوعات التي تظهر فيها إشكالية الخاص والعام موضوع الحب وعلاقة الرجل بالمرأة. فالحب في النظرة المثالية علاقة تتميز بالخصوصية، وهي تتمثل في شخصين تنبع منهما وتصب فيهما ولا تعتمد في وجودها على غيرهما، ولذلك فأحياناً مايكون الحب سراً بين الطرفين لايعرفه سواهما، ولكن الحب في زمن القمع لا علك إلا أن يتأثر بالوضع السياسي المحيط به، ولا يكن أن يلتقي العاشقان بعبداً عن ظلال الموقف السياسي والاجتماعي، ففي إحدى قصائد بروتس من ديوانه شهوة مجردة يعبر العاشق عن إدراكم لذلك التأثير، حين يخاطب جبيته على البعد شاكياً صعوبة اكتمال الحب تحت ظروف القهر:

۷۷ أن ۱۷ (۱۹۹۷)

كيف لي - وأنا المسلوب - تحقيق ذلك التملك الذي ننشده ؟ وكيف نتحدث عن الحيانة وكل منا - على البعد - يخمن آلام الآخر ؟(١١)

how can I, the dispossessed, achieve the absolute possession that we seek? How can we speak of infidelity when, forced apart, we guess each other's woe?

ويعبر درويش تعبيراً عاثلاً في ديوانه الأول أ<mark>وراق الزيتون: إذ</mark> يرى حبيبته تذهب بعيداً عنه، إلى غيره، ولكنه لا يستطيع إلا أن يُضي في حبه لها، بالرغم من أن الظروف السياسية قد دمرت ذلك الحب وسلبته خصوصيته:

> من يوصد الأبواب دوني ؟ أي طاغية ومارد ! ! سأحب شهدك . . رغم أن الشهد يُسكب في كؤوس الآخرين يا نحلةً ماقبلت الأشغاد الساسيين ! (۱۲)

وإذا كانت الظروف السياسية المحيطة تمتع العاشقين من الالتقاء، فإن لقاحما أيضاً لا يسلم من التأثر بذلك الواقع. ويتخذ الشاعر من التهديد الذي بلاتيه في علاقته بحبيبته ذريعة لبعلن تحديه لكل الظروف المحيطة بهما، وتصبح علاقته بمجوبته إحدى الجبيات التي يقاوم فيبها قمع حريته وسلب إرادته. وفي قصيدة من مجموعة شهوة مجردة يبدأ بروتس بتأكيده أن الحب سيتحدى كل الظروف التي تعمل ضده:

سوف تنجو في النهاية والحنان الضائم في نفوسنا لن يذوي(١٢)

Somehow we survive and tenderness, frustrated, does not wither.

الف ۱۷ (۱۹۹۷)

ولكن الشاعر سرعان ماينسى وجود الحبيبين ويفرد القصيدة لوصف الظروف التي يلتقيان في ظلها، فهناك الأضواء الكاشفة التي تبحث عنهما ووقع الأقدام الثقيلة للجنود الباحثين عنهما:

> في الظلام ينتشر الحراس على الأسفلت ويهددون حياتنا بفحيحهم

Patrols uncoil along the asphalt dark hissing their menace to our lives

يعود الشاعر في نهاية القصيدة مرة أخرى للعاشقين مستخدماً ضمير المتكلم للجمع:

ولكننا سوف ننجو في النهاية

Sundered are we and all our passionate surrender but somehow tenderness survives.

ويلمب تكرار هذا التأكيد في أول القصيدة وآخرها دوره في الوقوف في وجه العنف المحيط بالمحبين، فكأنهما يحاصران هذا العنف ويسيطران عليه على المستوى المجازي الناتج عن وضع التأكيد في أول وآخر سطور القصيدة. ولكن تركيب القصيدة بهذا الشكل يحمل أيضاً بعض الفارقة irony الذي يجمل تأكيد الشعر في أولها وآخرها يغقد كثيراً من تأثيره، فالقصيدة تعج بصور العنف الذي يحيط بالعاشقين كما أن العاشقين يختفيان قاماً أمام القرى التي تقهرهم؛ فكأن الشاعر نفسه يخشى تصوير تلك العلاقة، أو هو لا يستطيع فعل ذلك ما دام العدو يتريص به ليل نهار.

وفي قصيدة أخرى من نفس المجموعة يعيد بروتس بعض التوازن للعلاقة بين العاء والخاص حيث يصور الشاعر لقاء الحبيبات ببعض التفصيل في البداية :

> فليأت السلام - إذاً - لحظة ياحبيبتي أنام تهدهدني الأمواج، آمنا من فورة المشاعر تعطرني في حوض بلا ظل خضرته الشمس، وعطرته لمسة حانية روحك الآتية من المعيط.(١٤٤)

٧٤ أَلْفَ ١٧ (١٩٩٧)

So, for the moment, Sweet, is peace

I rest, wave-cradled, safe from emotion's spray
balmed by the shadeless trough, the sun-greened,
sensed,

unfigured lean-feel of your ocean-self.

والذي يشبوه لحظة الحب الصافية هذه المرة ليس تدخل قوى العنف الخارجي، ولكته عقل الشاعر نفسه الذي يتذكر لحظات معاناته مع عالمه الخارجي:

آه – أعرف أن القلق يعود ، والعذاب ~

Oh I know unrest returns, the scourge

ويتعامل بروتس يتعامل بنفس التهكم sarcasm مع قصة الحب هذه أيضاً، ولكن بقدر أقل. ويظهر التهكم هنا في صورة سلسلة من الأسئلة البالاغيسة المتحدد الأمالة المتحدد المتحدد questions التي يعرف الشاعر إجابتها مسبقاً، ولكنه يضعها ليصور تهكمه على لحظات الحد الخاطفة:

> أي حب يمكن أن يحيا طويلاً على مص دم قلبه المريض ؟ وهل لأحد أن ينفض عنه الألم كما ينفض قطرات المطر عن معطف ؟ وهل يمكن للنفس وهي كالحلزون المكشوف أن تزحف هاربة من متاهات الماضى المتشابكة ؟

what love can pelican-peck for long its own swollen heart of sustenance? can one shake pain as raindrops from a cape? can the self, an unprotected mollusc, crawl free from the past's whorled labyrinths?

الف ۱۲ (۱۹۹۷)

ويزداد تأثير المغارقة حيث ندرك مع الشاعر قرب نهاية القصيدة أن المحب هو الذي دمر لحظة الصفاء مع حبيبته بنفسه، فالقمع الخارجي هنا لم يتدخل في صورة أقدام وطرقات على البياب. ولكن الشاعر بنفسه هو الذي أفسد اللحظة بتذكره للألم والشفاء. فيصبح العالمة والمعتدى شريكين - على المستوى النهكمي - في تدمير الحب.

وعند درويش نبرة مفارقة أهداً من التي نراها عند بروتس وهو يستخدمها أيضا حينما بريد ربط الخاص بالعام في إطار علاقة الرجل والمرأة. والسخرية هنا ليست تهكماً على الحب أو الحبيبة ولكنها سخرية يواجه بها المحب عجزه عن الدفاع عن حبه وسط ظروف الفهر في مجتمعه فقد تكون أحياناً موجهة إلى هذا المجتمع أو إلى ذات الشاعر كما نرى في قصيدة درويش "الموعد الأول" (۱۰۰ حيث يفترق العاشقان على موعد هو موعدهما الأول بما يحمل العنوان من تفاؤل ببداية حب وليد. ولكن تظهر أول بوادر السخرية حينما بغالي العاشق في الاستعداد للموعد ويسهب الشاعر في تفاصيل يشويها بعض المبالغة hyperbole!

> حلقت ذقنی مرتین مسحت نعلی مرتین أخذت ثوب صاحبی . . ولیرتین

أما لماذا يحلق ذقنه مرتين ويمسح نعله مرتين فهو وإن كان إمعاناً في التأنق إلا أنه ساعد في رسم صورة ساذجة للمحب وهو مايخلق المفارقة حينما لا تأتي الجبيبة في النهاية.

وتنتج السخرية هنا لا من إحباط أمل المتكلم في لقاء حبيبته فحسب، ولكن أيضاً من إحباط أمل المتلقي في أن يرى لقاءً رومانتيكياً. وغياب الحبيبة هو الذي يتبيح لنبرة المفارقة الساخرة أخذ طريقها إلى السطح. وهو يسمح برؤية بعض تفاصيل القصيدة في ضوء النفية المفارقة فيصبح استخدام "لعل" بكثرة ذا تأثير مفارق إذ يقابل الأعذار الساذجة التي يسوقها الشاعر لتأخر الحبيبة والأمل الذي يظل بتشبث به حتى النهاية بالخاتمة التي لا تأتي فيها الحبيبة :

> لعلها قادمة على الطريق لعلها سهت لعلها .. لعلها ولم تزل دقيقتان !

وهنا أيضا تتحد أصداء المثنى في "دقيقنان" مع "مرتين" في الفقرة السابقة ليظهر

۷۲ (۱۹۹۷)

التضاد بين حالة اللهفة القريبة من السذاجة وحالة الإحباط الناتج عن غياب الحبيبة، وهو غياب لا يوجد ما يفسره في القصيدة :

> النصف بعد الرابعة النصف مرّ وساعة .. وساعتان وامتدت الظلال ولم تجئ من وعدت في النصف بعد الرابعة

هل هو الإحباط الذي يراه من حوله؛ لا غرابة إذاً لو امتد إلى قصة حبه التي لم تبدأ بعد، فلا يبدو الشاعر متسائلاً عن سبب غباب الحبيبة، بل إنه يبدو في النهابة مستسلماً تماماً للواقع.

غيباب الحبيبية في قصمة الحب يظهر مرة أخيرى عند درويش في "حنين إلى الضوء" (١٦١) فدرويش هنا يبني القصيدة كلها على تساؤل :

> ماذا يشير الناس لو سرنا على ضوء النهار وحملتُ عنكِ حقيبة اليد . . والمطلّة وأخذت ثفرك عند زاوية الجدار وقطفت قبلة ؟

لبس ما نرى هنا هو الواقع ولكنه أمنية مرسومة بتفاصيل دقيقة لكتها لا تعدو كونها أمنية. ويتكرر السؤال في :

ماذا يغيظ الليل، لو أوقدت عندى شمعتين ماذا يغيظ الليل، لو أوقدت عندى شمعتين ماذا يثير الناس لو ألقيت رأسي في يديك وطريت خصرك في الطريق ؟

الله ۱۷ (۱۹۹۷)

وتعزز لغة الغياب لغة الخيام فالمحب لايكتفي بالتساؤل والتمني ولكنه يذهب إلى الحلم إمعاناً في ترك الواقع با فيه من مشكلات وعقبات تقف في طريق الحب:

> أحلم أن أرى عينيك يوماً تنعسان ! فأرى هدو البحر عند شروق شمس شفتاك ! أحلم أن أرى شفتيك حين تقبلان فأرى اشتعال الشمس في ميلاد عرس !

فالحب هنا هو حلم الشاعر بالحرية وكسر الأسوار، والحبيبية نفي لكل ما يحيط بالساعر من ظلام، وفي وصفها تتوالى العبارات الدالة على الضوء والحرية: "ضوء النهار"، "شروق الشمس" "اشتعال الشمس" "شمعتين" "مبلاد". إن القصيدة ليست فقط صرخة عاشق يهفو إلى كسر أسوار سجنه وإعلان حبه، ولكنها صرخة سجين داخل كهوف القمع والظلام حوله. فالحب ليس أملاً في ذاته، ولكنه سبب للخروج من السجن. ولهذا يتحول الشاعر قرب نهاية القصيدة أكثر ناحية الهموم العامة، ناسياً قصة الحب التي فجرت الصِرخة التي تنتهي بها القصيدة:

من بئر مأساتي أنادي مقلتبك كي تحملا خمر الضيا، إلى عروقي

وفي شعر بروتس ودرويش يتطور مفهوم الحب بين الرجل والمرأة ليصبع حب الشاعر لوطنه وتصبح الحبيبة مرادفاً للأرض. وهذا التكنيك مألوف في شعر المقاومة والشعر القومي بصغة عامة. فعلاقة الحب بين الشاعر وجبيبته تصبح تجسيداً لحب الشاعر لوطنه وبالتالي يكن نقل كل تفاصيل هذه العلاقة المصغرة إلى العلاقة الأرسع، فيصبح لقاء الشاعر بحبيبته هو اتحاده مع تراب أرضه، وبعده عنها هو منفاه بعيداً عن وطنه، كما تصبح غيرته على حبيبته تعبيراً عن سخطه لوقوع بلده في أيد أجنبية ... وهكذا. وهذا هو التكنيك الذي بدأ به درويش حياته الشعرية وذاع به صبته في بداياته :

آه ياجرحي المكابر وطنى ليس حقيبة وأنا لست مسافر إننى العاشق والأرض حبيبة إ^(١٧)

۷۸ ألف ۱۷ (۱۹۹۷)

أما بروتس فقد اكتشف إمكانية التحدث عن الحبيبة والوطن في آن واحد في مرحلة مبكرة من تطوره الفني، فهو يتحدث عن هذه التجربة التي اكتشفها بالمصادفة حينما كان يكتب إحدى قصائده الموجهة لامرأة بعينها إذ وجد نفسه يكتب عن الأرض في نفس الوقت: وهو يتذكر تلك التجربة في مقابلة صحفية:

> وهكذا أمكنني أن أتحدث إليها وفي نفس الوقت أتحدث عن بلدي ... وعندما بدأت لم أكن أعلم ما إذا كان من الممكن القبام بتلك المهمة المزدوجة، وهو ما فعلته منذ ذلك الحين(١٨٨).

ولكن استراتيجية تقديم هذا التفاعل بين صورة الحبيبة وصورة الأرض أو بين الخاص persona والمام تختلف بين بروتس ودرويش، فبروتس وجد طريقته في استخدام القناع persona والمناع الأكثر استخداماً لدى بروتس هو قناع الترويادور troubadour أو المغنى الجوال، وهي شخصية مستوحاة من العصور الوسطى لمفن صعلوك يعمل في بلاط الملك ويهيم عشقاً بالملكة أو إحدى الأميرات ويذهب يغني لها في كل الأرض ولكنها تبقى دائماً بعيدة المنال، وهو لا يجني من ثمار حبه إلا المطاردة والقمع عن بريدون إقصاء أو إيقافه عن الغناء، وجل ما يحصل عليه من محبوبته الشارة التي تزين بها صدره، وتكون وساماً يقدسه ويحمله في كل أسفاره التي يبدو أنه يولع بها كتعويض عن إحباطه في الحب.

وهذه هي الشخصية التي يقدم بها الشاعر ذاته تقدياً رومانسياً لا يخلو من بعض السخرية أحياناً، وهو برى ارتباطاً وتيقاً بين دور الشاعر المناصل ودور المغني الجوال، الرجل الذي يحمل "تركيبة الصراع والموسيقي"، الرجل الذي "يكن أن يكون عاشقاً ومحارياً في آن واحداً (١٩٩٠) ولهذا فإن استخدام بروتس للقناع رعاكان أحد أنجح الوسائل التي توصل بها إلى تحقيق معادلة بين الخاص والعام في شعره، خاصة شعر الحب منه.

وفي قصيدة شهيرة يفتح بها ديوانه شهوة مجردة يؤكد بروتس على تقديم نفسه بهذه الصورة :

> مغن جوال، أسافر في كل أرضي وبلذة أكتشف كل أطرافها المفتوحة واتحسس بحركة ألذ من السكون أحراشها السرية بيد عاشقة: (۲۰)

A troubadour, I traverse all my land exploring all her wide-flung parts with zest probing in motion sweeter far than rest her secret thickets with an amorous hand:

الف ۱۷ (۱۹۹۷)

ويراعي الشاعر أيضاً استخدام التصوير الحسي للأرض، مع كثرة الأفعال الدالة على الحركة لتأكيد حرية المغني الجوال في الاتصال بحبيبته، وهي الحرية التي لم يكن يتمتع بها بررتس بدون قناع الترويادور كما رأينا في تحليل قصائده السابقة، فالقناع هنا - كما يرى ريتشارد إلمان - هو المثال البطولي الذي يسمى المتكلم إلى تحقيقه في واقعه (٢٦).

وتستمر القصيدة في تطوير ذلك التشابه بين السياقين فنرى جانباً آخر من شخصية المغنى الجوال وهو عشق التحدى، فهو لا يأبه بأعدائه ولايستسلم للقهر في سبيل حبيبته :

> وكم ضحكت من منعوني عن البحث والحركة، مستمرئاً اختبار إرادتي في مواجهة مصبري الذي يلوح مع سيارات الشرطة واخترت، مثل إبهام أغزل، مجرد الوقوف.

and I have laughed, disdaining those who banned inquiry and movement, delighting in the test of will when doomed by Saracened arrest, choosing, like unarmed thumb, simply to stand.

ويتعمد بروتس هنا إدخال كلمات من السباق الواقعي إمعاناً في مزج السباقين، فهناك سبارات الشرطة Saracenes التي تجوب الشوارع بحثاً عمن يخالفون القوانين العنصرية وهنا يدخل العنصر الشخصي : إذ أن بروتس نفسه قد تعرض لمثل تلك المطاردات في الشوارع، فيبيداً المزج الحقيقي بين الخاص والعام، حيث نرى المغني يتحدى مطارديه بطريقة غير مألوفة، فهو لا يهرب ولا يفاتل ولكنه فقط يقف ساكناً أمامهم. وهذا الفعل غير المتوقع من الترويادور التقليدي يساعد في إنتاج التفاو دائماً، ويصبح هذا التوتر نذيراً بما على التوتر بين الشاعر وقناعه، فهو لايشبه القناع دائماً، ويصبح هذا التوتر نذيراً بما سنتهي إليه القصيدة حيث يسعى الشاعر إلى تأكيد الاختلاف بينه وبين المغني على عكس مندأت به القصدة :

> لم يتحلُّ صدري بآية حب حبيبتي . بل بظلُّ لجرح سهم نافذ.

— no mistress-favour has adorned my breast only the shadow of an arrow-brand.

٨. ألف ١٧ (١٩٩٧)

وهي مفارقة وإن كانت تحمل بعض السخرية (^{۲۲۱)} من ذات الشاعر إلا أنها تعكس خصوصبة الموقف في وطنه والذي جعل قناع المغني الجوال يتخذ شكلاً خاصاً مناسباً للسباق الحدث.

ولعلنا قد لا نجد عند درويش تكنيكاً مماثلاً إذ أنه لا يلتزم بقناع بعينه أو شخصية بعينها ، وهو عادة لا يذكر مباشرة اسم القناع الذي يرتديه ولكنه يستخدمه استخداماً قريب الشبه من استخدام بروتس، ففي افتتاحية مجموعته ع**اشق من فلسطين** نرى العاشق الذي يتغنى بحب سيدته ولا يأبه بالآلام الذي تلحقه بسببها :

> عيونك، شوكة في القلبِ توجعني . . وأعيدُها وأحميها من الريح وأغمدها وراء الليل والأوجاع . . أغمدها فيشعل جرحها ضوء المصابح(۲۳)

هنا أيضا الشاعر مغن جوال ولكن رحيل حبيبته وأوجاع الظروف المعبطة به أخرست قبشارته فصمت عن الغناء. ولكن المغني أيضاً شاعر والشاعر لم يصمت. فكتب عن حبه وعذابه لرؤية حبيبته تتعذب:

> رأيتك في جبال الشوك راعية بلا أغنام مطاردةً وفي الأطلال ..

تختلط هذا الإشارة إلى الحبيبة بالإشارة إلى الوطن، فتنتشر الحبيبة في الأغنية وتصبح في كل جزء من الأرض التي يراها حوله - تصبح هي الوطن:

```
رأيتك مل البحر والرمل
وكنت جميلة كالأرض .. كالأطفال .. كالفلُّ
.....
ساكنت حملة أغلى من الشهدا والقبل :
```

"فلسطينية كانت، ولم تزل ! "

ألف ١٧ (١٩٩٧)

ويظهر عند نهاية القصيدة صوت القناع مرة أخرى، وهو هذه المرة المغني الفارس، ربما الشاعر الفارس مثل عنترة وامرئ القيس :

> وباسمك، صحت في الوديان : خيول الروم ! .. أعرفها

وربما هو بطل من أبطال الحكايات الشعبية حين يقول:

وأعرف قبلها أني أنا زين الشياب، وفارس الفرسان!

يوظف دوريش هنا تعدد الأصوات في التعبيم عن العبلاقة المتوترة بينه وبين حسببته/ أرضه، وهو تكنيك بردنا إلى ذات الشاعر، وبجسد انقسامه على نفسه وبحثه عن هويته من خلال قصة الحب فيصبح الحب هنا تعبيراً عن هموم الوطن : الأرض الضائعة، والهوية الضائعة،

علاقة الإنسان بالطبيعة

من الموضوعات التي تناولها بروتس ودرويش في شعرهما علاقة الإنسان بالطبيعة الذي يتضمن وضعاً مفصلاً للطبيعة. وهذا الموضوع يعطي الشاعر الفرصة للمزج بين الخاص والعام، حبث تعد تجربة وقوف الإنسان أمام الطبيعة وتأمله لها تجربة شخصية بحت، ولكن تقديم الشاعرين لهذة التجربة يتجاوز حدود التعبير الشخصي إلى تقديم الواقع السياسي والاجتماعي العام، فكما يتأثر الحب بهذا الواقع تتأثر به الطبيعة أيضاً، وكما يلقي الواقع ظلاله على العلاقة بين الرجل والمرأة فهو كذلك يؤثر في علاقة الإنسان بالطبيعة.

يوظف الشاعر أحياناً الطبيعة لخلق مقارنة مع الواقع، فهو يقابل الجمال والحرية في الطبيعة بالواقع الخالي من الجمال الذي يعاني فيم الإنسان من كبت الحريات. وفي خاقة قصائده من السجن والتي نشرت تحت عنوان وسائل إلى مارثا يقابل الشاعر حرية الربع بعجز الإنسان عن الحركة الحرة وتحديد مصيره بيده مستعيراً بعض التداعيات الشيكسبيرية:

تهب الربح حيثما تريد ولا أحد يدري من أين أتت

(1997) 1V ali

ويبقى علينا نحن البشر الفانين
أن ننتظر إرادة عشوائية
تحدد مصيرنا الأبدي. (٢٤)
eth
ame
S

And we poor temporary mortals

The wind bloweth where it liste and no man knoweth where it c

•••••

must wait some arbitrary will to determine our eternal destiny.

وفي قصيدة أخرى من نفس المجموعة يصف بروتس الطبيعة المحيطة بالسجن في صور تدل على الشموخ والعظمة التي يراها متمثلة في الأشجار العالية المتألقة تحت ضوء الشمس. ولكنه سرعان ما ينتقل إلى نفسه في مقارنة مع شموخ الأشجار الذي يدينه وهو داخل معتقله :

> يدينني مرة أخرى يسميني شاعراً، حالماً، مغنياً جوالاً (^{۲۵)}

condemns me once again labels me poet dreamer troubadour

تظهر الطبيعة هنا كفاعل، في حين يبقى الشاعر كهدف لأفعالها التي تنم عن الاستنكار والاستخفاف. ويساعد الصراع الذي نراه بين صوت الطبيعة القوي المهيمن وصوت الشاعر الضعيف في إظهار ماهية ذات الشاعر في تلك الفترة؛ فالذات هنا ضعيفة منكسرة مختبئة في ضمير المفعول به ma في حين تعمل الفافية الناقصة pararhyme في النص الأصلي على خلق نفس الإحساس بالانكسار الذي بحسه الشاعر بعد اعتقاله. وهذه هي إحدى القصائد القليلة التي يتخلى فيها بروتس عن تفاؤله واعتزازه بدوره كشاعر ومقاتل؛

ألف ١٧ (١٩٩٧)

إذ تحمل نهاية القصيدة إيحاء باستمرار الوضع على ماهو عليه. فالشموخ والاستمرارية في الطبيعة يعريان ذات الشاعر ولا يملك معهما إلا الإذعان :

> بينما تحني الأشجار رؤوسها وتتمايل وضوء الشمس الهادئ يرحل.

while the trees nod and swagger and the level sunlight flows.

وتعمل الطبيعة أحياناً في شعر بروتس ودرويش كتكثيف للواقع السياسي؛ فتكون القصيدة في هذه الحالة معادلاً موضوعياً للواقع العام، ويستخدم بروتس التصوير بكتافة في قصائده عن الطبيعة، ولكنه أيضاً يتعامل بحرص مع إبقاء النوازن بين الوصف والإشارة إلى ماهو أبعد من الوصف، وفي إحدى قصائده الباكرة يصف بروتس لحظة من لحظات الجمال النادرة في الطبيعة كميا براها، وهي لحظة بهاء عرس الأشجار التي تمتزج فيهها الرقة بالصلابة، ويتأثر الشاعر بتلك اللحظة التي يظهر فيها جمال جذوع الأشجار؛ إذ تذكّره يتناسق العمضلات في جسم رياضي، وإذا تذكرنا أن الرياضة هي أحد أكبر اهتصامات الشاعر، وهي أيضاً الجبهة التي حقق فيها أكبر النجاحات في كفاحه ضد العنصرية، ترى المرج بن الطبيعة والسياق الآخر.

ويعمق الشاعر في النهاية العلاقة بين الطبيعة وواقعه العام، حيث يذكر أن جمال تلك اللحظة النادرة لا بد أن يحمل في طباته تأكيدات بالأمل الوليد،ويصاحب ذلك إشارات إلى الدور الذي قد تلعيه الرياضة في تحقيق ذلك الأمل :

> وفي هذا الجمال الرياضي العاري تأكيدات خافتة لأمل وليد أكثر حقيقة من الربيع الذي يزهر أقوى معنى من حمل الصنف الثقيل (٢٦)

and in this stripped athletic grace subdued assurance of fresh hope more certain than the burgeoning of spring more meaningful than summer's fulsome load.

جدير بالملاحظة أن في القصائد التي يتناول فيها بروتس الطبيعة كتكثيف للواقع

٨٤ ألف ١٧ (١٩٩٧)

تختفي ذاته الفاعلة قاماً، ويبدو كأن الطبيعة هي الفاعل، وهي البطل، وهي الصوت الذي يعبر عما بداخل الشاعر.

يصعب تناول الطبيعة في شعر درويش كما تناولناها في شعر بروتس؛ فالبناء المركب للقصيدة المواحدة عند درويش يجعل من الصعب في أحيان كشيرة التعامل مع القصيدة الواحدة كتعبير عن موضوع واحد؛ فنحن لا نجد عند درويش قصيدة عن الطبيعة فقط، ولكن الطبيعة تأتى كأحد الموضوعات التي غالباً ما تلعب دوراً في ذلك البناء المركب أو في التطور الدرامي للقصيدة. برجع ذلك أيضاً إلى طول القصيدة النسبي عند درويش بالمقارنة بقصائد بروتس التي لا تتعدى - باستثناء حالات قلبلة - بضعة سطور عا يجعل من السهل على الشاعر أن يتعامل مع موضوع واحد معاملة مكثفة.

ويكثر لدى درويش الاستخدام الرمزي للطبيعة، والذي يقترب إلى حد كبير من الأليجوريا grap عبث يتكلم عنصر من عناصر الطبيعة من أول القصيدة لآخرها وبختفى صوت الشاعر كما هو الحال عند بروتس ويظهر صوت القناع. وفي قصيدة "هكذا قالت الشجرة المهملة"، (٢٧) من ديوان أعراس تتحدث الشجرة بصوتها الذي قد يمثل أحيانا صوت الوطن:

خارج الطقس، أو داخل الفابة الواسعة وطنى هل تحس العصافير أني لها وطن أو سفر؟

قد تكون هي الوطن الذي يلم شتات الجميع رغم تمرّقه، فالشجرة المهملة تريد أن تكون وطناً للعصافير وشمراً للغزالة وقمراً للمحين، أن تحتضن الجميع ولكنها محرقة مثلما الوطن محرق، وبتضع هذا في التقابل الذي يستخدمه درويس بين وطن .. سفر / خريف .. ربيع / قصير .. طويل فالمفارقة التضادية paradox التي تجعل الوطن ليس وطنا هي التي تهيمن على النص وتظهر أيضاً في تعدد الأسئلة التي تعشها الشجرة / الوطن بحثاً عن هريتها ودورها في حياة من تهتم بهم، تماماً كما يبحث الوطن عن هويته ودوره.

ولكنه أيضاً قد يكون تساؤل الشاعر عن دوره في حياة مواطنيه، وبحثه عن إمكانية تحقيق دوره تحت الظرف التي يعيشها :

هل يحس المحبون أني لهم

ألف ١٧٧ (١٩٩٧)

شرفة .. أو قمر ؟ إنني انتظر ..

في الجفاف الذي يكسر الريح هل يعرف الفقراء أنني منبع الريح ؟ هل يشعرون بأني لهم ضبح . . أو مط ؟

وتنتهي القصيدة نهاية متفائلة مثل معظم قصائد درويش التي تنشغل بالبحث عن الهوية، ولكن التفاؤل مقرون بنقيضه لأن الانتظار قد لا يسفر عما ترنو إليه الشجرة / الوطن / الشاعر:

> لن أودع أغصاني الضائعة في زحام الشجر إننى انتظر ..

ويوظف درويش الطبيعة في بعض القصائد التي كتبها في المنفى توظيفاً مختلفاً، حيث تقرم الطبيعة بدورها في تداعي الذكرى والحنين إلى الرطن، وغالبا ما يكون وصف الطبيعة وصفاً لبلاده التي بعد عنها، ومنا تظهر أهمية الذاكرة التي تمد من جوانب البناء الشعري عند الشاعرين، وفي قصيدة "مطر ناعم في خريف بعيد" (٢٨) من ديوان العصافير قوت في الجليل وهو من أول الاعمال التي قدمها الشاعر بعد خروجه من وطنه، يظهر دور الطبيعة في إعمال ذاكرة الشاعر:

> مطر تاعم في خريف بعيد والعصافير زرقاء . . زرقاء والأرض عيد. لا تقولي أنا غيمة في المطار فأنا لا أريد من بلادي التي سقطت من زجاج القطار غير منديل أمي

٢٨ أأت ١٧ (١٩٩٧)

وأسباب موت جديد.

يبدأ كل مقطع من مقاطع القصيدة وينتهي بنفس الطريقة: يبدأ بوصف الطبيعة وينتهي بنفس الطريقة: يبدأ بوصف الطبيعة وينتهي بذكر الوطن مع تغيير طفيف في كل مرة، وين البداية والنهاية حوار مع إمرأة يكون هو اللافق – التي تنبع منها القصيدة في وجدان الشاعر – بين الطبيعة وهموم الوطن، حيث تذكره الأولى بالثانية، وتتبع بدورها الحديث عن الوطن الغائب:

- وطني لذة في القيود ... وأنا لا أريد من بلادي التي ذبحتني غير منديل أمي وأسباب موت جديد ..

فبناء القصيدة هنا هو الذي يقدم ذلك المزج بين الخاص المسمثل في تأمل الشاعر للطبيعة، والعام الذي يتمثل في تذكر الشاعر لهموم وطنه وهو بناء يلتزمه الشاعر في كل مقاطع القصيدة.

السحن

وإذا كان بروتس ودرويش يلتقبان في كثير من النقاط فيما يختص بالتجرية السخصية مثل الحب وعلاقة الإنسان بالطبيعة فإن تجرية السجن تختلف كثيراً لديهما فتجرية السجن عند بروتس كانت ذات أثر كبير في حياته على حميع المستويات، وهو معترف بالتغيير الذي أدخلته هده التجرية على اتجده به الشخصية وأيضاً على نظرته للشعر. (٢٩) وبالرغم من أن درويشاً دخل سجون اسرائيل أكثر من مرة إلا أنه لا يشير إلى تأثير عميق لهذه التجارب على شعره، ورعا يرجع ذلك إلى أن بروتس خاض تجرية السجن وهو في عمر النضوج الفتي والفكري، أما درويش فقد خاض تجارب السجن القصيرة في فترة مبكرة جداً من حياته، وتطوره الفتي، ولهذا لم تشرك التجرية ذلك الأثر الكبير على إنتاجه الشعرى كما نرى عند بروتس.

وتحمل تجربة السجن عند الشاعرين تناقضاً داخلياً؛ فهي نتيجة مباشرة للالتزام الاجتماعي والسياسي. ولهذا تكون مرتبطة بالهموم العامة أكثر من تجربتي الحب والطبيعة.

الف ۱۷ (۱۹۹۷)

ولكنها في نفس الوقت تفرض عزلة تامة عن الآخرين، وتضع الشاعر مع ذاته في الفراغ، فيصبح تعبيره عن هذه التجربة هو تعبير عن الذات بطرق مختلفة، تتراوح بين البحث عنها والاختاء منها والاتجاد معها وهكذا.

كتب بروتس معظم قصائد ديوانه الشاني رسائل إلى مارئا في زنزانته الانفرادية بالسجن، واستطاع تهريب معظمها بكتابتها على قصاصات الورق، إذ لم يكن باستطاعة المسجونين الحصول على أدوات كتابة. وقد طبعت القصائد تحت مسمى "رسائل" حتى لايقع بروتس تحت المسالمة: إذ أنه كان عنوعاً من الكتابة والنشر في تلك الفترة. ويعلن بروتس في إحدى هذه "الرسائل" عن هدفه من كتابتها، كما بشير إلى طبيعة التوتر بين الالتزام العام والجنوح نحو الذات الذي تفرضه تجربة السجن:

> إني أحدَّف الحواشي العامة لأوكد بعض الأساسيات الحاصة بي ^(٣٠)

— I cut away the public trappings to assert certain private essentialities —

ولكن المعادلة لم تتم داخل الشعر بتلك البساطة، ويبقى التقابل بين العام والخاص من أقوى العوامل التي أثّرت في شعر السجن عند بروتس.

وفي المراحل الأولى من سجنه اختفت كل إشارة إلى الذات، وقلت الضمائر المشيرة إليها، كما كادت الأفعال تختفي، لتصبح القصيدة أقرب إلى صورة مسلوبة الحياة. بتضح ذلك حين نقرأ مشلاً أولى قصائد تلك المجموعة التي أراد بروتس في سطورها الأولى وصف مشاعره بعد سماع الحكم عليه بالسجن:

> بعد سماع الحكم أحاسيس متداخلة: ارتياح مريض حمل الأيام القادمة الثقيل مخاوف (٣١)

After the sentence mingled feelings: sick relief, the load of the approaching days apprehension —

۸۸ أك ١٧ (١٩٩٧)

لا توجد أفعال ولا يوجد فاعل على طول القصيدة. واختفاء الذات قد يكون علامة على رفضها السجن، أو على اختفائها للبحث عن نفسها في الزنزانة الضبقة. وفي قصائد أخرى تظهر الذات المتكلمة، ولكنها تظهر مختبئة وراء الضمير غير الشخص الذي يشار إليه في العربيسة بـ"المرء" والإنجليزية بـ one، وهي لا تعني "أنا" أو "نحن" ولكن "الفرد" أو "الشخص" وبذلك يستمر الشاعر في انفصاله عن ذاته. ويتضح ذلك أكثر في غياب العاطفة في تناول الموضوعات، إذ يتعامل الشاعر مع موضوعات خارجية لا تمس الذات مثل وصف أدوات السجين أو التعليق من بعيد على سلوك الزملاء:

> يتعلم المرء بسرعة أن المسامير والبراغي وقطع الحديد الصغيرة الأخرى يجب تسليمها (٣٢)

One learns quite soon that nails and screws and other sizeable bits of metal must be handed in:

،أنضأ :

لماذا طعن هذا الرجل هذا الرجل من أجل ذلك الرجل؟ ماذا كانت طبيعة الدافع. وكمف استفجار (٣٣)

why did this man stab this man for that man? what was the nature of the emotion and how did it grow?

ومع الوقت تزداد خطوات الشاعر اقتراباً من ذاته ولكنه لا يستطيع الخروج من سجن الذات ليستحدث إلا عن طريق ضمير الجمع WC الذي يكنه من التوصل إلى حل وسط بين هروب الذات وانحسارها من ناحية أخرى. هروب الذات وانحسارها من ناحية أخرى. ويحافظ الشاعر على علاقته بالآخرين عندما يتحدث معهم بضمير الجمع فيصبح بإمكانه التواصل معهم بالرغم من محتته الشخصية:

ألف ۱۷ (۱۹۹۷)

کنا ببساطة سجناء نظام حاربناه وما زلنا نعارضه. ^(۳٤)

we were simply prisoners of a system we had fought and still opposed.

ولأن تجربة السجن عند درويش ذات طبيعة مختلفة فإن قصائده عن السجن ذات طبيعة مختلفة أيضاً. ودرويش لايكتب قصائد من السجن كما فعل بروتس ولكنه بكتب عن السجن ، فنحن إذا تتكلم عن تجربة فنية تعتمد أصلاً على الخيال. ولكن هناك صراعاً عائلاً لما وجدناه عند بروتس من الهروب من الذات. في قصيدة بعنوان "مسر مربع في السجن" (٣٥) من ديوان هي أغنية هي أغنية يصبح الباب رمزاً وهو ما يهم الشاعر في المقام الأولد. ولكن الباب أيضاً هو باب مغلق على الذات وتصبح محاولات الشاعر اقتصامه محاولات الشاعر اقتصامه محاولات الشاعر المستوين ويذكن الراب على هذبن المستوين ويذكرنا أن الباب على هذبن المستوين

وهو يعرف أن خلف باب الزنزانة حياة وطبيعة وجمالاً ولكنه لايستطيع فتح الباب، فيستدعى كل الطبيعة والجمال إلى داخل زنزانته، بخياله مرة ويذاكرته مرة :

أحب فتات السماء التي تنسلل من كوة السجن متراً من الضوء تسبح فيه الخيول، وأشياء أمي الصغيرة .. وانحة البن في ثوبها حين تفتح باب النهار لسرب اللجاج.

أما الذات فهي حائرة لا تدري أبن طريقها وكيف تتخلص من السجن ولهذا تكثر لغة التناقض في القصيدة :

حريتي : أن أكون كما لابريدون لي أن أكون. وحريتي: أن أوسع زنزانتي : أن أواصل أغنيـة الباب : باب هو الهاب : لا باب للهاب لكنني أستطيع الحروج إلى داخلي، إلخ .. إلخ ..

فالخروج إلى الداخل عملية تحتوي على كثير من الغموض والتعقيد، فالذات، لكي تتحرر، عليها الدخول وليس الحروج لأن الحروج هنا يعني السجن الذي لا باب فيه للباب، والقصيدة لا تقف فقط عند التعبير عن صراع الذات من أجل الحروج؛ فالباب يفصل زنزانة

٩. الله ١٧ (١٩٩٧)

الشاعر الضيقة (ذاته) عن العالم الخارجي، فيصبع الصراع هو أيضاً صراع بين البقاء داخل سجن الذات والخروج إلى العالم الأوسع. يريد الشاعر التواصل مع الجسال الذي يقبع خلف الباب ولكن ذاته تعاني من المفارقة التضادية التي تفرضها عليها تجربة السجن بين البقاء داخل الذات والخروج والاتصال مع الجماعة.

المنغم

المنفى هو أقسى التجارب في حياة بروتس ودرويش. وبالرغم من أنه في حالتيهما كان منفى شبه اختياري، إلا أن تجرية البعد عن الوطن لا تعادلها تجربة من حيث القسوة في حياة شاعر المقاومة. وتتشابه تجربتنا السجن والمنفى في أنهما برغمان الذات على الوقوف عارية في الفراغ، فلا بوجد آخر أو آخرون ترتبط بهم وتختيئ ورا هم أو تعبر عن نفسها من خلالهم، ولكن هناك بعداً آخر في المنفى وهو الضياع، فالسجن قد لا يستطيع الحركة بحرية داخل وطنه ولكنه لا يزال يمتلك الوطن. أصا المنفى فقد ضاع منه الوطن أو ضاع هو من الوطن، وتجربة الشاعر في المنفى تتضمن بحثاً عن الوطن، وهو ما يتطلب بحثاً عن الذات الني تفككت، والهوية التي يُخشى عليها من الضياع بعيداً عن وطنها.

ولهذا فالشاعر في المنفى حريص دائماً على ألا يقدم تجريته هو فقط، ولكنه يسعى دوماً إلى ربط تجربته الذاتية بتجربة الوطن، ونحن نرى هذه السمة في شعر بروتس ودرويش، فالشاعران لايركنان أبداً إلى التعبير الشخصي المحض عن محنة المنفى الذاتية، ولكنهما ينظران إلى أبعد من الواقع المجرد، ويحاولان ربط تجربة المنفى بالتجربة الإنسانية بصفة عامة فيصبح المنفى بصفة أعم منفى الإنسان المعاصر حتى داخل وطئه.

وتتضح النقطة السابقة حين نرى نشاط الشاعر في المنفى في البحث عن معنى للوجود، أو بتعبير أدق معنى لوجوده في الوجود. ففي إحدى أشهر القصائد التي كتبها في المنفى يحاول بروتس الوصول إلى تعريف لنفسه ولعلاقته بالوجود من حوله. وتبدأ القصيدة بتقديم الشاعر لنفسه في ثلاثة أسطر تدخلنا فوراً في عالم المنفى، وتصور علاقة الشاعر بعالمه في آن واحد:

> وأنا خشب عائم على شاطئ جزائري بطول ساحل الأبيض المتوسط(٣٦)

And I am driftwood on an Algerian beach along a Mediterranean shore

ألف ١٧ (١٩٩٧)

ويقبارن الشباعر وجبوده الحبائر بالمخلوقيات الأخرى من حوله: الناس والطبيور والحيوانات التي تجد لها بيوتاً آمنة وتستمتع بلذات الحياة، لكنه - وهو التجسيد الرمزى للمنفي - لايجد في المتفى سوى البحث الشاق عن معنى للوجود:

> أزحف فوق رمال الكون والوجود والأحداث أتخبط وأنقب عن معنى أتخبط وسط التراب والبقايا وركام الوجود

and I grate on the sand of being of existence, circumstance digging and dragging for a meaning dragging through the dirt and debris the refuse of existence

وفكرة البحث عن هوية أو معنى للوجود ترتبط ضرورة بموتيف الرحلة، فالمنفى هو رحلة، والمنفى و رحلة، والمنفى و رحلة، والمنفى و رحلة، والمنفى و رحلة، والمنفى من رحلة، والمنفى المنفى عن المنفى عن المنفى عن المنفى عن المنفى و المنفى المنفى في البلاد، فهم ينتقلون من مكان إلى آخر يصنف عن الاستقرار، ولكنهم قد يوتون في الترحال بحثاً عن بالادهم البعيدة، ويالرغم من أن القصيدة تبدأ بالوصف الذي لا يظهر صوت المتكلم، إلا أن صوت الشاعر يظهر بعد ارتدائه فناع أحد الفجر، حيث نرى مغنياً غجرياً يخاطب حببيته – إحدى الباحثات عن بلاد بلا أثر؛

حلم مالح وصوت يحفر الخصر في الحجر إذهبي ياحبيبتي قدة . د مش . . . أو الدت

۹۲ ألف ۱۲ (۱۹۹۷)

وبالرغم من قصر القصيدة فإن بداخلها تنوعاً كبيراً في الأصوات. فيعد الاختفاء التمام لذات الشاعر المتكلمة في القطع الأول يظهر خطابه لحبيبيته من وراء قناع المغني الغجري في المقطع الثاني، ثم يختفي الصوت مرة أخرى ليظهر في المقطع الرابع في صورة خطاب جمعي ذابت فيه ذات المغني والحبيبة فتصبحان جزءاً من المجموعة، ثم يستمر الخطاب يصوت الجمع حتى النهاية. وتعد تلك علامة على خروج الشاعر من دائرة ذاتمة ضيقة إلى دائرة أوسع، يصبح فيها منقاه الشخصي منفى لكل أبنا، وطنه الذين أصبحوا مع استخدام رمز الفجر رمزاً للترحاك في كل زمان ومكان:

انتهى الآن كل شي، واقتربنا من النهر انتهت رحلة الفجر وتعبئا من السفر

ويستخدم درويش القناع مع موتيف الرحلة مرة أخرى في تصيدة أخرى عن المنفى وهو هذه المرة قناع المتنبي - أحد أشهر الشخصيات المستخدمة رمزياً في الشعر. و "رحلة المتنبي إلى مصر"(٢٨) ليست رحلة بحث الشاعر عن مكان فحسب ولكنها رحلة بحث عن وطن وعن هوية - عن مكان يجد فيه ذاته.

> أمشى سريعاً في بلاد تسرق الأسعاء مني قد جنت من حلب، وأني لا أعود إلى العراق سقط الشمال فلا ألاقي غير هذا الدرب يسحبني إلى نفسى .. ومصر

والمتنبى حين لا يجد ذاته بيحث عنها فيلج في المرايا وبكسرها وحين لا يجد وطنه بجعل قصيدته وطنه ولكنه لا يستطيع الاختياء من الشت تالمقيم حوثه :

> أرى فيما أرى دولاً توزع كالهدايا وأرى السبايا، في حروب السبي تفترس السبايا

يخدم القناع الشاعر في استعادة بعض التوازن داخل النفى، فهو يُر حيشما يريد ويرى مايريد وهو يتعذب بالضياع، ليس ضياعه هو لكن ضياع من حوله :

ألف ۱۷ (۱۹۹۷)

الآن أشهر كل أسئلتي وأسأل: كيف أسأل؟ والصراع هو الصراع والروم ينتشرون حول الضاد لا سيف يطاردهم هناك ولا ذراع

وهكذا بوظف درويش قناع المتنبي بكل تداعياته ليعلق على الواقع العربي وعلى تجربة المنفي التي تبدو هنا كتجربة عندة عبر عصور التاريخ العربي كله.

وكما استخدم درويش قناع المتنبي الشاعر يعود بروتس إلى قناع المغني الجوال ليقابل الحرية المفترضة في المنفى بالأسر الذي يعانب المنفي ومحاولاته الحروج من هذا الأسر والتواصل مع هموم الآخرين، وهم هنا ليسوا جماعة بعينها ولكنهم البشر في كل مكان. بيداً الشاعر قصيدته "أنا المنفي" (٣٦ يتأكيدات ثلاثة لرؤيته لذاته ولكن يجب ألا ننسى أن تلك التأكيدات أصبحت ممكنه فقط عندما ارتدى قناع المغنى وأصبح يتحدث من خلاله :

> أنا المنفي الرحال المغني الجوال (ولا يعنيني مايقولون)

I am the exile am the wanderer the troubadour (whatever they say)

ويستمر الشاعر في وصفه التفصيلي لشخصية المغني الجوال الذي يأتي متطابقاً مع التصور التاريخي لها إلا أنه لا يخلو من بعض العبارات الدالة على التهكم والتي تنبئ بعدم رضا الشاعر التام عن ارتداء فناع المغني الجوال عما ينبئ بصراع ما بين صوت المغني وصوت الشاعر خلفه:

> وديع أنا وهادئ خطواتي شاردة مستغرق في التخطيط مجامل للخنوع

٩٤ ألف ١٧ (١٩٩٧)

gentle I am, and calm and with abstracted pace absorbed in planning, courteous to servility

> ولكن النحيب يملأ غرف قلبي وفي رأسي وخلف عينيً الهادنتين أسمع الصرخات وصفارات الإنذار

but wailings fill the chambers of my heart and in my head behind my quiet eyes

I hear the cries and sirens

خازهة

يرى جيمس مكوركل أن النغمة الذاتية التى ورثها الشعراء المعاصرون من الشعراء الرمانسيين هي ماييز الشعر الحديث بصفة عامة. وهو يرى أن ذلك الصوت الغنائي الذاتي يخاطر بتقديم شعر حزين ومحدود للغاية. (٤٠٠ وبالرغم من أن شعر دينيس بروتس ومحمود درويش يمكن تصنيفه كشعر غنائي ذاتي في المقام الأول إلا أن الغنائية لا تنزلق أبدأ إلى الانفلاق الانفلاقي في الذات Solipsism وكما برى مكوركل أن الشعر الذاتي الجيد يتجاوز حدود الغنائية المحض ليعير بذاتيته عن قلق وتوتر حادين تجاه العالم، فإن ذاتية بروس ودرويش تبقيهما منفتحين على العالم عن طريق ذلك التوتر الداتم بين العام والخاص والذي يستطيع الشاعران إبقاءه في الشعر بأساليبهما المختلفة كعلامة عيزة له.

ألف ۱۷ (۱۹۹۷)

وكما ذكرنا من قبل ترتبط إشكالية العلاقة بين العام والخاص ارتباطأ قرياً بشعر المقاومة الذي لا يستطيع الشاعر في إطاره الإغراق في الغنائية الذاتية ولكنه أيضاً لا يستطيع أن يترك لهمومه العامة البد العليا في الشعر حتى ينأى به عن شبهة الدعائية الفجة. وإذا كانت باربرا هارلو ترى أن شعر المقاومة هو "جزء من الصراع من أجل التحرر، يل هو أحد الجبهات التي ينطلق منها هذا الصراع"، (٤١) فإن الصراع القائم بين الهموم العامة قد يعتبر انعكاماً لذلك الصراع الذي يحمله الشعر، وبذلك يصبح الشعر معادلاً موضوعاً للواقع وليس فقط تعبيراً فنياً عنه.

وقد سعت هذه الدراسة إلى التركيز على تناول كل من دينيس بروتس ومحمود درويش لإشكالية العلاقة بين الخاص والعام التي ظهرت في الكثير من جوانب شعرهما. وعلى الرغم من التشابه الذي يميز شعر الشاعرين في بعض الجوانب إلا أن هذه الاشكالية ذاتها تطورت كثيراً عند درويش وتطورت طرق التعبير عنها في شعره على مدى عمره الفني في حين أن شعر بروتس لم يظهر مثل ذلك التطور والتنوع في معالجة تلك الإشكالية.

هوامش

١- راجع :

Hal Wylie, "Creative Exile: Dennis Brutus and Rene Depestre,"When The Drumbeat Changes, ed. Carolyn Parker, Stephen Arnold with A. M. Pozter and Hal Wylie (Colorado: Three Continents Press, 1981) 285.

٢- راجع :

Craig W. McLuckie and Patrick J. Colbert, eds., Critical Perspectives on Dennis Brutus (Colorado: Three Continents Press, 1995) 16.

٣- المرجع السابق، ص ١٧.

 ع- رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة (ببروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٧) ص ٢٦٩.

٥- في مقابلة بالقاهرة مع كاتبة المقال ١٩٩٥/٥/٢٥.

٣- في رسالة إلى كاتبة المقال ١٩٩٥/٨/٢٤.

٧- راجع :

T. S. Eliot, On Poetry and Poets (New York: The Noonday Press, 1957) 7.

٨- الرجع السايق، ص ١٤.

١٩٩٠) . ألف ١٧ (١٩٩٧)

٩- راجع:

Barbara Harlow, Resistance Literature (London: Methuen Inc. 1987) 45.

 ١٠ ميخائيل باختين، "القول في الحياة والقول في الشعر" في مفخل إلى الشهر ترجمة أمينة رشيد وسيد البحراوي (القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٦) ٣٣.

١١- كل الترجمات في متن المقالة لكاتبة المقال. راجع:

Dennis Brutus, A Simple Lust (London: Heinemann, 1973) 40.

17 - محمود دوريش، الديوان، المجلد الأول، ط17 (بيروت : دار العودة، ١٩٨٧) ١١.

١٣- بروتس، المرجع السابق، ص ٤.

١٤- المرجع السابق، ص ٣٣.

١٥- درويش، المرجع السابق، المجلد الأول. ص ٢٩.

١٦- الرجع السابق، ص ٧١.

١٧- المرجع السابق، ص ٣٤٧.

١٨- مقابلة مع الشاعر في:

Jaque Alvarez-Pereyre, The Poetry of Commitment in South Africa, Trans. Clive Wake (London: Heinemann, 1984) 134.

١٩- مقابلة مع الشاعر في :

Cosmo Pieterse and Dennis Duerden, eds., African Writers Talking. (New York: African Publishing Corporation, 1972) 55.

· ۲- بروتس، المرجع السابق، ص ۲.

۲۱- راجع :

Richard Ellman, Yeats: The Man and the Masks (London: Macmillan and Co., Ltd., 1949) 175-6.

۲۲- راجع:

Ursula Barnett, A Vision of Order: A Study of Black South African Literature in English 1914-1980 (London: Sinclair Browne, 1983) 92.

٣٣ - درويش، المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٧٩.

٢٤- بروتس، المرجع السابق، [الذي يحتوي رسائل إلى مارثا]، ص ٦٩.

٢٥- المرجع السابق، ص ٩٢.

الت ۱۷ (۱۹۹۷)

١٦ - المرجع السابق، ص ٥.

٢٧ - درويش، المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٩٤٥.

۲۸ - المرجع السابق، ص ۲۵۸.

٢٩- راجع :

D. I. Nwaga, "Modern African Poetry: The Domestication of a Tradition," African Literature Today 10 (1979): 49.

٣٠- يروتس، المرجع السابق، ص ٦٨.

٣١- المرجع السابق، ص ٥٤.

٣٢- المرجع السابق، ص ٥٤.

٣٣- المرجع السابق، ص ٥٥.

٣٤- المرجم السابق، ٦٤.

٣٥- محمود درويش، الديوان، المجلد الثاني، ط ١ (بيروت : دار العودة، ١٩٩٤) ٢٥٣.

٣٦- بروتس، المرجع السابق، ص ١٤١.

٣٧- درويش، المرجع السابق، المجلد الثاني، ص ٨٣.

٣٨- المرجع السابق، ص ١٠٧.

٣٩- بروتس، المرجع السابق، ص ١٣٧.

٠٤- راجع :

James Maccorkle, The Still Performance:Writing, Self and Interconnection in Five Post-Modern American Poets (Charlottesville: University of Virginia Press, 1989) 5.

٤١- هارلو، المرجع السابق، ص ٣٩.

۸۸ أك ١٧ (١٩٩٧)

الأنا - الآخر: أفريقيا في مرآة رحالة ألمان (١٨٤٧-١٩٢٣)

فاطمة مسعود

عندما فسرغ عالسم الإثنوجرافسها والمستنفرق الألمانسي لهوفرويبنيوس Leo عندما فسرغ عالسم الإثنوجرافسها وللمن الأدب الشعبي الأفريقي، ضمنها في كتابه المتعدد الأجزاء والذي أعطاه عنواناً رمزياً هو أطلاقسيس Atlantis (١٩٣١). وراستهله مخاطبا زوجته بهذه السطور:

لقد رافقتني من قبل مرات عديدة في رحلاتي إلى تلك القارة، إلى أفارقتي، إلى السذج العظماء (...) فكنت لي إما رفيقة درب تتشابك أيدينا، ونحن نمضي سوياً قُدماً، وإما كظلي كلما جُلت في خواطري مُحلقاً (...).

ثمة عالمان؛

عالم هؤلاء الصغار، أثرياء النفوس، الذين من فرط ثراثهم الخلاق الملموس يظنون بنا وبحضارتنا - ويا للسخرية - أننا أهل بأن نوصف بتدفق الروح والشعور، و(عالمنا) عالم العجائز الذين كُنَّ يصرهم، هؤلاء المطلمون وحدهم ودائماً على بواطن الأمور، والذين من فرط جدبهم المتغطرس أصبحوا ذوي أعين خاوية، قاصرة عن الفهم، يطلون بها من فوق أكنافهم على هؤلاء «البدائين». (1)

و«الأنا» في هذا البسحث هي أوروبا الفسريسة تمثلة في الرحسالة، والمسستكشف، والإثنوجرافي، والعالم الألماني، الذي خرج من بلده في منتصف القرن التاسع عشر، وعلى مدى عشرات السنين، قاصداً «مجاهل» أفريقيا حاملاً معه علمه وأدواته، ظناً منه أنها تغنيه عما دونها، ومُحملاً في الآن نفسه بمخاوفه، ويأحكام مسبقة عن هذا الركن من العالم،
توارثها منذ القرون الوسطى عن هذا الجنس الأسود، وذلك ليكتشف أنه أمام عالم مغاير
تماماً لخيالاته، وتوقعاته، بل ومفاهيمه، وهو أيضاً يواجه حقيقة أنه - وربما لأول مرة - في
مواجهة مع نفسه التي يتعرف عليها من جديد بواسطة «الآخر » الذي اقتحمه اقتحاماً ليزلزل
أوروبا بكل أبعادها في داخله، فكان بين عاشق لهذا «الآخر»، الذي تتأبى - أحياناً -
طلاسمه على أن تبوح بأسرارها، وبين عالم يحتمي بوصفه الدقيق للنباتات في أفريقيا،
وبخرائطه النادرة عن تضاربهها، ويتشخيصه لأمراضها المتوطنة، وبإحصائباته، متجاهلاً
أحياناً الإنسان الأفريقي في هذه الصورة، ليصبع هذا «الآخر» بذلك الغائب الأكثر حضوراً.
وهناك أبضاً الذي جاء مبشراً ليكتشف أن هناك إلهاناً فطرياً لم يقابله في قداس أيام الآحاد
في ألمانيا، وأخيراً وليس آخراً، كان ثمة من رأي أفريقيا بعيون أوروبا، فجاء وصفه لا
ينتهى لأى من العالمن.

وإذا كان هؤلاء الرحالة الألمان قد خرجوا يوماً تاركين ورا هم الكثير، ليكتشفوا عالم أفريقيا الشريء ، يغض النظر عن دافعهم الخفى منه أو المعلن، وليدونوا تجربتهم فنضمها عشرات الكتب عن أفريقيا ، فإن من واجبنا نحن أهل أفريقيا – في محاولة أن ننفذ إلى هويتنا – أن نتعرف على صورتنا عمثلة في عبون «الآخر»، كما جاءت في هذه النوعية من النصوص : أين نحن من هذه الصورة في رحلة البحث عن الذات ؟

هذه العوالم هي التي سنرتادها من خلال كتابات كل من : هاينريش بارت (١٩٦٥-١٨٣١) و Gustav Nachtigal (١٨٨٤-١٨٣١) و أسبت الـ (١٨٨٥-١٨٣١)، وألبرت شقابتسر (١٨٨٥-١٨٣١)، وألبرت شقابتسر (١٨٨٥-١٨٣١)، وألبرت شقابتسر (١٨٨٥-١٨٣١)، وألبرت شقابتسر (١٨٩٥-١٨٣١)، ولبيو فسروبينيسوس Albert Schweitzer (١٩٦٥-١٨٧٥). وتتعسده هوية هذه الأقلام بقدر تنوعها ما بين ما يسمى في الألمانية بدين الاحلام المعنى وصف (١٩٣٨-١٨٣١)، وحيف وصف الرحلة) وReisebeschreibung (بعنى وصف الرحلة)، حيث بغلب الطابع الذاتي في الكتابة، وبين الدراسة الإنترجرافية التي تخضع المواعد وأصول معينة من أجل المعرفة والاكتشاف. ورغم اتصاف العمل الإثنوجرافي بالموضوعية في سياقات كثيرة إلا أنه لا يخلو من تأملات، وخواطر، وانطباعات شخصية، فيما يطلق عليه أدبيات البحث الإثنوجرافي، وذلك بقدر ما يتداخل فيه الخيال مع الواقع. وتتفاعل الذات مع الآخر.

ويجدر بنا، قبل أن تتناول هذه الكتابات بالبحث والتحليل، أن نقف - في إشارة رهمة - عند تحديد المفاهيم المستخدمة في عرض هذه الدراسة وهي «الأنا»، و«الأخر»، و«الأفر»، و«الأفر»، و«الأفر»، و«الأفر» من المفاهيم النمي تحكمها علاقة جدلية الدراسات الأدبية والنقد الأدبي، و«الأنا» و «الأخر» من المفاهيم التي تحكمها علاقة جدلية دينامية، بل وأحياناً تبادلية حين يقوم كل منهما مقام الأخر، فتصبح الأنا هي آخر والأخر هو أنا في لحظة الوعي الذاتي بالمعنى الديالكتيكي عند هبيجل، ولقد رأينا الإستحانة بهذين المفهومين فضلاً عن مفهوم المرأة الذي تجح الدكتور محمود رجب في كتابه فلسفة المرآة الإساف (١٩٩٤) في توظيفه لإبراز العلاقة شديدة الثراء والتعقيد التي تربط بين المفهومين السالف ذكرهما، وقد ارتأهما علاقة انعكاسية فينومينولوچيا . ومفهوما «الأنا» و«الأخر» من

۱۰۰ ألف ١٧ (١٩٩٧)

المفاهيم المتداولة التي وظفت في مجالات عدة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر مدرسة التحليل النفسي الفرويدية، وبعض مدارس الأدب ونقده، كما سبق أن ذكرنا. وأما مفهوم الرآة فقد نجح صاحب فلسفة المرآة في ترسيخه مفهوماً فلسفياً، وفي الكشف عما تشتمل عليه تجربة الانعكاس فيها من بُعد إنساني بالغ العمق والتعقيد. ولذا بدا لنا مناسباً إستخدام هذا المفهوم كمنهج نطبقه في تحليل أدب الرحلات لإبراز ثنائية الأنا والآخر التي تستحيل أحيانا إلى ازدواجية، الأمر الذي يتيع أيضا إلقاء أضواء كاشفة على قضية الاستعمار في هذه الكتابات. ولقد اعتمدنا على تحليل النصوص التي جاءت أحيانا أبلغ شهادات قدمها هؤلاء الرحالة على أنفسهم. ولعل أعظم مثال على ذلك ألبرت شڤايتسر حامل جائزة نوبل للسلام. ولم يتعرض البحث لهذه العلاقة كعلاقة من طرف واحد يظهر فيها إما الإقريقي المقهور والمستعبِّد، وإما المستعمر القاهر والمستعبد، وإنما أبرزت هذه الدراسة - بفضل المنهج المختبار ومن خلال تحليل النصوص - نفس هذه الظاهرة من خلال العلاقية الجدلية بين «الأَنا» و«الآخر» كعلاقة تبادلية بين طرفين بالضرورة، يصبع فيها الأفريقي في كتابات هؤلاء الرحالة « آخر » يسبطر على إهتمام «الأنا » (الأوروبي) ، فتضطر في كثير من الأحيان إلى معالجة كليهما معا (الأنا والآخر)، إذ أصبح لا فكاك بينهما في وعيها. «فالمرآة تتبح للإنسان إمكانية فريدة في نوعها، هي أن يعرف ذاتمه (الأنا) وأن يتعرف عليمهما من خسسلال «صورت» (الأنسا الآخر) المنعكسة على سطح المرأة». (٢) ف«الأبيض» الذي جاء «مستكشفاً» لهذا «الأسود» الآخر، «يكتشف» أنه في حقيقة الأمر، وبدون أن يدري، كان طوال تجربته ينظر الى صورته هو ... أي كان الأنا - الآخر.

في نفس هذه اللحظة يدرك الإنسان أن صورته شي، « آخر » مسخستف عن الأصل، فه بالرغم من معرفته أنها «هي هو». فالإحساس «بالذاتية» أو «الهوية» يم عند الإنسان عبر الإحساس «بالاختلاك» أو «الآخرية»: إن لم يكن يشوقف عليه. «(٣) نفس هذا الأوروبي يعرف في أعماقه، في موقف صدق مع النفس، أنه إذا نظر في عيون هذا الإفريقي عني مرآته – فإنه سيرى نفسه «هو هو »، لأن الاثنين في لحظة ما يلتقيان إنساناً بإنسان، إلا أنه يدرك أيضاً أنه في النهاية يرى صورة ليس إلا، أي أنها مختلفة عن الأصل، فتبولد الهوية لتبقي من خلال لحفظ الغرية هذه.

وهناك حقيقة أخرى تبرز كفعل من أفعال المرآة، التي وصفها صاحب فلسفة المرآة بالكرم، ونعنى بها أن المرآة تعطى للإنسان الإحساس بأنه مموجود - هناك»:

فالإنسان حين يرى صورته منعكسة «هناك»، وعلى مسافة منه، في المرأة، لا يكون «داخل» ذاته ولا يبقى سجين «جوانيته»، وإنما يظهر لنفسسه، وللآخرين، وكالآخرين، موضوعاً خارجباً، أو متخارجاً، يخضع للحكم والدراسة والتأمل مثله مثل أي موضوع آخر. (٤)

إن الذي خرج يوماً تاركاً ضفاف الرابن قاصداً أفريقيا. أي المجهول - ريما في مصافحة أكيدة مع الموت - كان، لأسباب بعينها، مدفوعاً بالرغبة الملحة في لقاء « آخر »، يعطيه هذا

الله ۱۷ (۱۹۹۷) ۱۷ الله

الإحساس بكونه مازال وموجوداً هناك». وهو حين يدون تجربته بكل ثرائها وخصوبتها، فإنه يجعلها خارجة عنه ومتخارجة، لتصبح موضوعاً للنظر، وليصبح هو منظوراً إليه من قبل المتلقي من خلال ما كتب بعد أن كان ناظراً. هذه هي المفاهيم الأساسية التي سيتعرض لها هذا البحث بالتناول، والتي ستتجلي تطبيقاتها المتنرعة والمتباينة من خلال استقراء خاصية العلاقة بن الأنا والآخر بفضل مفهوم المرآة.

رفع الرحالة الإنجليزي جيمس ربت شردسون (١٨٥٩) تقريراً إلى حكومته، بعد العودة من رحلته الاستكشافية فيما بين عامي الهدود (١٨٥٩) تقريراً إلى حكومته، بعد العودة من رحلته الاستكشافية فيما بين عامي الهدود (١٨٤٥) و ١٨٤٥ في شمال أفريقيا، يطالبها فيه بإرسال بعشات استكشافية لمالك وسط أفريقيا، وبرر طلبه بضرورة القضاء على تجارة الرقيق، كعطلب إنساني تمليه عليه عراقة حضارته، إلا أنه لم ينس بالطبع ذكر أهمية فتح شبكة جديدة للتجارة في هذا الموقع من الفارة السوداء. ولقد لاقى طلبه هذا إستحساناً من الحكومة البريطانية، حتى أنها قامت عن طريق ممثل «پروسيا» في لندن بطلب إلحاق أحد العلماء الآلان بهذه البعثة الاستكشافية، وذلك - والتعبير هنا للاكتور الألماني هابتريش بارت، الذي وقع عليه الاختيار للقيام بهذه المهمة - «لاقتناص قدر من الفائدة العلمية أيضاً، كلما كان هذا متاحاً». (٥) ويقر بارت في كتاباته بأنه مدين للإمبراطورية البريطانية بتقديم خدماته طواعية من أجل تحقيق أغراض وأهداف الإنجليز في أفريقيا، عا يحدو بنا أن نأخذ في «الاعتبار أن درجة التزام الرحالة نحو السلطة يؤثر - بلا شك - في نوعية ومصداقية ما كتبوا ». (١)

بدأ بارت رحلته عام ١٨٥٠ من طرابلس ماراً بكثير من الناطق المجهولة وقتذاك منها مدينة مرزق Mursuk في جنوب وسط ليبيا حالياً، ومدينة غات Ghat في أقصى جنوب غرب ليبيا على الحدود الليبية الجزائرية الآن. وقادته الرحلة غرباً حتى مدينة تنبكت أو يحرك ليبيا على الحدود الليبية الجزائرية الآن. وقادته الرحلة غرباً حتى مدينة تنبكت أو Adamaua في شمال شرق دولة الكاميرون، وشرقاً حتى إقليم باجيرمي Baghirmi في جنوب غرب تشاد حالياً، وكان هذا العالم الألماني هو الوحيد الذي نجا من هذه الرحلة، فوصل طرابلس ثانية عام ١٨٥٥. وبعد عودته إلى بلاده دون تفاصيل رحلته في كتاب من جزئين تحت عنوان رحلات واكتشافات في شمال ووسط أفريقيا فيما بين عام ١٨٤٩ و١٨٥٥ وجدا طريقهما إلى يد القارئ بالألمانية في عام ١٨٥٩ و١٨٥٠.

وبالرغم من أن عنوان الكتاب وسنتي نشره تبدو أموراً عفوية لم تخضع إلا لإرادة بارت، إلا أنها في حقيقة الأمور رموز للأوضاع السياسية، والاجتماعية، والثقافية في القرن التاسع عشر في أوروبا، ونرى لزاماً علينا الإشارة لهذه الأوضاع لما لها من دور في دفع الألماني إلى الذهاب لأفريقيا، وهر الذي عرف عنه أنه طوال حياته يخضع دائماً لنظام ، لا يتنازل عنه إلا في الضرورة القصوى.

كان عام ١٨٤٩ عاماً تجرعت فيه أوروبا كأس فشل ثورة مارس ١٨٤٨، التي انتقلت شرارتها من فرنسا إلى النمسا ويروسيا، فألهبت أيضاً ثورة المجر. ولقد نجحت الشورة في إسقاط مبترنيخ، وفي دفع قيصر النمسا فرديناند إلى التنازل عن العرش، وفي اعتزال ملك يروسيا، وإن فشلت في تحقيق ما خرجت يوماً ما تنادي به: الحربة والوحدة الوطنية. وعندما تمرّقت البلاد بين القوى المتطاحنة إلى حد استخدام العنف، لم يجد المواطن العادي بُداً من أن

۱.۲ أَلْفَ ١٧ (١٩٩٧)

يضعي صاغراً بأحلام الحرية من أجل الحفاظ على وحدة الوطن. وساد هدو ، حذر قرق سطح ساخن. رياخفاق الشورة في تحقيق ما نادت به يوماً، أجهضت كثير من الآمال وخاصة طموحات المشقفين، فلجأ كثير منهم إلى الهروب من الساحة، واجتذبت بعضهم أفريقيا بغموضها ، رعا بحثا منهم عن الذات، أو عن هوية جديدة، ورعا خلاصاً من محنة واقمهم، يتوقون فيها إلى «البلد الآخر»، ولقد عبر بارت عن هذه الفترة في كتابه بقوله : «تطورت الأمرور على أرض الوطن على نحو لا يبعث على السعادة ». (٧)

وشهد عام ۱۸۶۸ أيضاً نشر ألبيان الشيوعي لكل من كارل ماركس وفريدريش إنجاز، وتبعه عام ۱۸۹۸ ظهور الجزء الأول من عمل ماركس الضخم رأس المآل طارحاً قضايا كثيرة، جعلت المذهب المادي يفرض نفسه بالتدريج على الساحة. أما عام ۱۸۹۹ – عام نشر الجزء الأول من كتاب بارت – فقد شهد ظهور كتاب غير ملامح الفكر الأوروبي، ونعني به أصل الأول من كتاب بارت – فقد شهد ظهور كتاب غير ملامح الفكر الأوروبي، ونعني به أصل الأتواع يطريق الانتخاب الطبيعي لتشاراز داروبن. ولاقت فكرة داروبن عن الارتقاء الطبيعي المستحسانا عريضاً، بل ومتحمساً ، لدى العلماء، وبالذات علماء الأنشريولوچيا منذ الثمانينيات في القرن التاسع عشر. وعا عضد هذه النظرية وكذلك الاتجاه المادي في الفلسفة النتي توصلت إليها العلوم الطبيعية، والتي كانت قد شهدت طفرة منذ العشرينيات في القرن الماضي. واقتصر العلم على دراسة قوانين الحياة دون الانشغال يقضايا الكون ومصيره، عا جرد الأمور من كل ما هو مبتافيزيقي، وأكسبها طابعاً علمياً بحتاً في محاولة إرجاع كل شيء حتى الإنسانيات، إلى العلم، فكتب زولا في الوواية التجريبية محاولة إرجاع كل شيء، حتى الإنسانيات، إلى العلم في مكتب زولا في الوواية التجريبية.

وبارت في وصفه لأفريقها هو ابن عصره وإفرازه، فقد استهل الفصل الثاني في الجزء الأول من كتابيه بوصف المتاعب التي تواجهه في بداية الرحلة فيقول: «لم نكن مجهزين سواء من الناحية العلمية أو من الناحية المادية بالقدر الكافي، كل ما كان في حوزتنا هو آلة السُدس، وكرونومتر، وبوصلة لا بأس بها وفي الإمكان الاعتماد عليها، وترمومتر، و (...) بارومتر (...) ». (٨) إنجازات واختراعات العلم في بلاده، لا يرى إفريقيا إلا بعين الباحث المدقق الذي يستهويه فيها أنها مازالت بكراً، تخاطب وتتحدى العالم فيه. حيوانات ونباتات إفريقيا صنفت بالرجوع للأتواع المعروفة لديه وسُميت بأسماء لاتبنية: فالغسزال الذي يشاهده وثيق القرابة بـ Antilope Annulipis، والأشجار التي رآها قرب طرابلس هي Antilope Annulipis والخنزير الذي يأكل من أوراقها هو Orycteropus Aethiopiensis. أما اللهجات المختلفة للشعوب والقبائل الإفريقية، فهي تخضع لدى بارت للدراسة الدقيقة المتأنية، التي تطبق كل القواعد العلمية المتاحة لديه من ملاحظة، ومقارنة، واستخلاص للنثائج وتدوين. ونفس الشيء فعله مع مناخ أفريقيا، الذي تحول لدي بارت إلى قوائم مطولة توضع في قراءات يومية، درجة الحرارة في ساعات بعينها من النهار والليل، مع بيان درجة تشبع الهواء بالرطوية، وسرعة الربح. وكذلك مثلت مدن أفريقيا لبارت مادة علمية، اجتهد في جمع أكبر قدر من المعلومات عنها قبل قدومه إلى أفريقيا، ومعايشته لها على الواقع لم تؤد إلا إلى زيادة معلوماته التفصيلية عنها. يقول عن تيمبوكتو أنها:

الله ۱.۳ (۱۹۹۷)

لم تعد بأي حال كما نتصور نحن عامة في أوروبا حتى الآن، مركزاً لملكة كبيرة ومستقلة (...). وقبل قيامي برحلتي هذه لم أجد هناك أي معلومات متوفرة عن تاريخ هذه المنطقة المترامية الحدود، والهامة في الآن نفسه، باستشناء بعض الأخبار القليلة المتفرقة التي جمعها العلامة الجغرافي المسيحي، الإنجليزي الجنسية السير وليام ديزبوره. (٩)

ولقد اتبع بارت في عرض ومادته - أفريقيا - الأسلوب العلمي البحت ملتزماً الموضوعية دون أن يسمح لأية إنطباعات ذاتبة بالتدخل، فكان بثابة مراة لمظاهر ولظراهر كثيرة للحياة في هذا الركن من العالم، تعكس في ظاهرها صورة أمينة مائلة للواقع دون أي كثيرة للحياة في هذا الركن من العالم، تعكس في ظاهرها صحفاته في نطاق دوائر المارف، زيادة أو نقصان، ولهذا دخل الكتاب بجزئيه في كثير من صحفاته في نطاق دوائر المارف، ودخل في نطاقها من حيث عرضه للمعلومة والواقعة. والكتاب بهذا يندرج من حيث المضمون والعرض، لا من حيث العنوان، تحت النمط الأول من المرايا المجازية التي وتعكس» الأشباء كما هي وتقدم ومعلومات عن وقائع، جغرافية أحياناً وتاريخية أحياناً أخرى. فهي إذن مرايا معلوماتية وقائعية، (...).». (١٠٠)

ونحن نختلف هنا مع محمود رجب فنشير إلى أن هذه المرايا المعلوماتية التي تعكس ما أمامها هي في النهاية انتقائية تلتقط ما عليه عليها عنصر الانتقاء لما هو أكثر أهمية، ثم الأهم، فالمهم، مستبعدة ضمناً ما لا يدخل في هذا الإطار. وموقف بارت لا يختلف كثيراً عن هذه المرابا المعلوماتية، فهو وإن كان في ظاهر الأمر ينقل الواقع نقل المرآة للمائل أمامها، إلا أن مرآته هذه لم تنقل كمل ملامح أفريقيا، لأنها تعكس فقط ما يريد لعين «العالم» أن تلتقطه، لبرسم «خريطة» تختشزل الواقع والمعلومات في خطوط، فتنقل بذلك صورة «انتقائية» الهرية، وإلا فلماذا غياب الإنسان الأفريقي في هذه الصورة سواء كان هذا عمداً أم يجاهلاً؟ هل أخفق بارت في أن يوظفه في إطار علمه وعالم فتجاهله وتناساه ؟ أم يخشى

وحتى لا نعطى انطباعاً خاطناً عن غياب الإنسان الإفريقي تماماً عن عدسة المؤلف، فإننا لابد أن نذكر أن هذا «الآخر» هو الذي اقتحم «الأنا»، فنرى تحولاً بطراً على «الأنا» ذاتها كلما تقدمت بنا القراء في صفحات الكتاب لأن هذا «البدائي» قد فرض نفسه داخل إطار الصورة التي يلتقطها هذا العالم. سرد بارت مثلاً ما سمع عن كرامات اثنين من أوليا، الله الصالحين في بداية الرحلة بطرايلس، هما سبدي عريفة وسيدي صلاح، فذكر كيف دفع الأول الحجر بعد أن سقط على رأس العمال أثنا، حفرهم لأحد الآبار، أما الثاني فقد ضرب البحر بعصاه فنصبت على التو مائدة من الأسماك المطهية. تم السرد دون تعليق، وفض أو تقييم، أو تدخل «الأنا» في رواية الحدث. أما في صفاقس فقد التقى بارت بأحد اليهود، بسمى «برانس»، لم يلبث أن وصفه بأنه يجسد لديه شخصية الخادم اليهودي ليعقوب، مضفاً لشخصية اليهودي حسب المتوارث عنها. لكن الأمر يختلف حين ينظر بارت لفتيات منطقة باجبرمي، فتقوم هنا العين مقام المرآة الطبيعية التي «تعكس على نحر حقيقي وفعلي، مَنْ بقف أمامها وينظر في حدقتها ». (١١) فكتب بارت يقول؛

١.٤ أَلَفَ ١/ (١٩٩٧)

إنهن فتبات يتمتعن - عامة - بينية قوية، عشوقات القوام، غير ربعات مثل فتبات البورنو Bornu الدميمات، وأعضاء أجسادهن وسماتهن مثالوفة، وتعبير وجههن مليح ولطيف (...) بعضهن ذوات عبون داكنة رائعة، نسمع لأنفسنا أن ننعتها بالجمال (...). ونساء باجبرمي بولين تصفيف شعورهن الكثير من العناية فيظهر على شكل ربشة تزمّن و وسهن بما يناسبهن بطريقة بالفة الروعة، بل وعا يضفي عليهن جمالاً رائعاً لأنه يتناسب مع طول قامسهن، وهيئتهن البديعة. (١٢).

إن هذا الرصف المسهب لفتيات باجيرمي هو في ظاهره رصد لتفاصيل دقيقة تتعلق بخاصية مظهر نساء هذه المنطقة، إلا أننا نلاحظ أيضاً أن بارت قد خانته المرضوعية في بعض العبارات، لأنه وجد نفسه فجأة «الأنا» الرجل أماء «الآخر» المرأة على مستوى الأخاسيس الإنسانية فهمنا «هو هي»، وإن اختلف لون البشرة، فاخترلت المسافات والثقافات، وبقى إعجاب بارت، الذي لم ينجع في أن يخلع عليه رداءً علمياً، فقام بمقارنة نساء باجيرمي بثيلاتهن في منطقة البورنو (شمال شرق نيجيريا حالياً)، اللاتي نعتهن بأنهن دميمات كمبرر لهذه الذاتية في التعبير، والتي في نهاية الأمر لا تتفق وأسلويه العلى في العرض.

وقبل أن نطري صفحة بارت في أفريقيا ، لتقلب في أخرى، فلابد لنا من وقفة تأمل وتحليل الشخصية فريدة ننقلها كما أسهب المؤلف في رسم ملامحها لأنها أثرت تجربة أفريقيا لديه، وهي في الآن نفسه تعتبر من حيث تكويتها وخصائصها محورية بالنسبة لإشكال البحث لأنها تفجر عدة قضايا :

لو كان الأمر بيدي لبقيت هنا، حيث قادني الحظ إلى منزل رجل تعد معوفتي به من أجعل ما أحتفظ به عن رحلتي كلها من ذكريات، والذي ساهم وجوده في التخفيف عنى بشدة خلال إقامتي في «باكادا» حيث افترسني القلق (...) ومضيفي، دمث الأخلاق هذا، هو الحاج بوبكر صادق، رجل مسن نحيف، لطيف المعشر، ومندين تدينا حقاً، وعلى دواية واسعة بكثير من الأمور، ولابد لى من أن أقر بأنني مدين له بجزيل الشكر على س أظهر، تجعي من طبيبة، وما أطلعني عليه من المعلومات الهامة، ولم يتسن لأحد غيره أن يمني بهذا الفهم والاطلاع على تاريخ وطبيعة تكوين هذه البلدان. لقد قام الحاج بوبكر برحلة المج إلى مكة ثلاث مرات، وأتبحت له فرصة رؤية سفن المعيوبين في بحر جدة (البحر الأحمر)، وهو فرصة رؤية سفن المتاطق الني تجول بها هناك (...) وبعد بوبكر بحق وطنيا بكل ما تعنيه هذه الكلمة فيه والذي تخضع رقبته ولابكر وإخلاصاً للحاكم، وهو يتذكر بكل الأسي ما آل إليه الوطن من تداع إذا ما قورن بما كان عليه من عز ونفوذ. (١١)

وهناك أسئلة تطرح نفسها هنا وبإلحاح: هل نشأ هذا التقارب بين بارت والحاج بوبكر لأن الأول رأي نفسه في مرآة «الشائي» ؟ وكيف يشعرف بارت على نفسه في مرآة بوبكر وهما الضدان اللذان ينتميان إلى عالمن متبايتين ؟ ربما نجد الإجابة عن هذه الأسئلة فيما جاء في فلسفة المرآة عن أول أفعال المرآة، وأهمها، ونعني بها كونها «تعكس» ما يقوم أمامها من أشخاص وأشياء بما في هذا الفعل العربي:

> و تعكس» من ازدواج في الدلالة أو ما ينظري عليه من صعبين متنضادين: فهي تعكس بعنى النقل الأمين الصادق، أي تعطى صورة أمينة للأصل، ولكنها في نفس الوقت أيضاً تعكس بعنى النقل غير الأمين، أي تعطى عكس الأصل، أو صورة معكوسة منه. (...). هذا الفعل المؤدوج للمرآة فعل حقيقي وواقعي، وهو أساس ذلك الإدراك الجدلي لدى الإنسان لما يقوم بينه وبين صورته المرآوية من «هوية واختلاف» أو «عينية وغيرية». (٤١)

فبمجرد وقوف «بارت» أمام مرآة «بوبكر» عرف هذا العالم الألماني أن الإنسان يحتاج لأكثر من بارومتر وترمومتر ليعيش تجربة حياتية خلاقة وخصبة كهذه... وأنه يحتاج لإنسان «مثله»، بل ربما لإنسان هو «ضده» ليعرف نفسه ويتعرف عليها. فالحاج بوبكر نقيض بارت من حيث إنه إنسان مع نفسه، ومع ما حوله، ومن حوله، تشع روحه بالتدين السمح، وتطبع بصماتها على هيئته. وهو أيضاً متوحد مع وطنه يحبه، وبخلص لحاكمه، وهو في كل هذا لا بخضع للمعايير العقلية التي تسير حياته. إذن فأبو بكر في كل تفاصيل شخصيته عثل النقيض لبارت الذي يرى كل شيء بعين العلم المجردة، التي تنفصل عن عبالها لأنه يصبح لديها مادة للدراسة والبحث. هي إذن مقابلة بين الأضداد، جعلت بارت في لحظة الوعي بالذات من خلال رؤية صورة «معكوسة» له في شخص بوبكر يكتشف هوبته الحقيقية بما فيها من دفين ومستور لم يظهر حتى لحظة الوعى هذه على السطح. فبارت لم يكن يعرف أن بين جنباته هذا القدر من العواطف والأحاسيس، وقبل كل شيء القدرة على الانفعال بها. والتعبير عنها. كذلك نجحت «مرآة بوبكر» في بلورة إحساس هذا الألماني بالانتماء إلى عالم «الأنا» - الذي اغستسرب عنه - والذي قسابله بوبكر في رحلة الحج عشملاً في السسفن «السيحيَّة»، فعالم هذا الحاج «المسلم»، وعالم هذا المستكشف «المسيحي» لم تحكمهما علاقة المواجهة - بل على العكس - سادهما الاحترام التبادل لاختلاف هوية كل منهما ... «الأنا» و «الآخر».

نقول باختصار إن مرآة بريكر تعكس «ظهر» بارت الذي كان يستحيل عليه أن براه، وأن يتعرف عليه بدون هذا الأقريقي - المرآة، الذي جسد هنا أحد أفعال المرآة الكرية، والتي بدونها لا يمكن «للأتا» أن «ترى» أعماقها إلا عبر «الآخر»، لأنه لا يمكن للإنسان أن برى نفسه، وأن يتعرف عليها بدون قايزه عن «الآخر».

عندما كانت حصص الجغرافيا يسيطر عليها الملل، كان الطالب جوستاف ناختيجال

١.٦ أن يرد (برووبر)

يتابع بعينيه في حماس شديد وتدبر حدود بحيرة تشاد على خريطة أفريقيا أمامه، حين كان لهم جزء كبير منها ما زال صفحة بيضاء. ولم يدر بخلد ناختيجال ساعتها أنه سيكون ممن لهم السبق في رسم بقية معالم هذه القارة، فبينما درس بارت المناطق المتاخمة لطريق القوافل المعبوف بين طوابلس ومدينة كوكا Kuka التي تقع على مقربة من السواحل الغربية لبحيرة تشاد، عنى ناختيجال (١٩٨٥-١٨٨٥) باستكشاف ودراسة المنطقة الشرقية لهذا المحور، أي أن ما قام به بارت شرقاً توجه به ناختيجال غرباً، وحقق إنجازات كثيرة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر، إثباته حقائق جغرافية مذهلة، منها أن المنطقة التي تقع شمال شرق بحيرة تشاد لبست مرتفعاً كما كان متعارفا عليه من قبل، بل هي منخفض، وأن بحر الغزال لا يصب في البحيرة، ولكنه على العكس بتجه إلى الشمال الشرقي ليصب في منخفض بودليه Bodélé في وسط غرب تشاد، وتصد أبحائه عن تاريخ وإنشولوچيا بلاد شرق السودان إنجازاً ضخماً في مجال دراسة أفريقيا وتاريخها.

وناختيجال في الأصل طبيب حاصل على درجة الدكتوراه قادته قدماه إلى شمال أفريقيا طلباً للشفاء من علة في رئتيه، فمكث هناك ومارس الطب، وأصبح طبيباً خاصاً للهاي Bei (الذي لم يكن، بالمناسبة، بدفع له راتبه. أظهر ناختيجال قدرة فائقة على تفهم الجو الشرقي واحترام عاداته، وتقاليده، عا هيأ له فرصة إتقان العربية بطلاقة. وعندما أراد الملك ڤيلهلم - ملك پروسيا - عام ١٩٨٨ إرسال الهدايا إلى سلطان بلاد البورتو الشيخ عمر - وذلك تعبيراً عن امتنانه لما أبداه من حماية ومؤازرة للرحالة الألمان - لم بجد أحداً خيراً من ناختيجال للقيام بهذه المهمة، فبدأ رحلته في ١٨٦٨ من طرايس، وأنهاها في ناختيجال للقيام بهذه المهمة، فبدأ رحلته في ٧٨ فبراير ١٨٦٩ من طرايلس، وأنهاها في الأبيض في ١٨٧٤ ماراً بإقليم واداي Wadai في جنوب شيرق تنساد - وكان الأوروبي الرحيد الذي خرج منها حياً - وداوفور وكردفان. وتضاهي رحلته في أبعادها ونتائجها رحلة بارت. وسجل ناختيجال هذه الرحلة في كتاب من ثلاثة أجزاء بعنوان الصحواء الكبرى والسودان المراكب المراكبة الكوري عام ١٨٨١، ولم يهله والسودان الجنر الشالث النور على يديه، رغم أنه جمع مسادته، فنشمسره جسروديك E. Groddeck

وإذا كان لنا أن نتعرف على ملامح والأناء في نظرتها إلى والآخر، من خلال الأجزاء الثلاثة لكتاب ناختيجال، والتي تتجاوز الألف صفحة، فإننا لا نجد موضعاً أوفق من هذه السطور:

> لقد كان دائماً على مشاعري وببعث في نفسى شعوراً بالارتباح عند يد - أي رحلة - والتي تعتبر هنا حدثاً مختلفاً عبا هي عليه في أوروبا لأنها هنا محقوفة بالمخاطر والغياب لفترات طويلة في هذه المناطق - كان بهزني أن ينبري أحد الذين لن يشاركوا في الرحلة بهذه الكلسات : «هيا يا إخوان! الفاقحة !» كياشارة الشروع في التحرك، وفي الآن نفسه إيذاناً بالوداع. إنه منظر مهيب عندما يقف المحاضرون قياماً، باسطين أكفهم إلى أعلى، هامسين بتلاوة فاتحة القرآن الجميلة، ماسحين وجوههم ولحاهم باليمنى ، ومصافحين بعضهم المعض برفق، أو يحتضنون أعصاء الرحلة على طريقة

العرب، ثم ينصرفون في صمت، كلَّ إلى شأته. ولقد صاحبتي كل من المعاون «محمدين علوة»، وجار لي هو «موسى ين عثمان» (...) لمسافة قصيرة، ثم تخلفا هما أيضاً. (١٥٥)

لا يفيب عن قارئ هذه الكلمات أن «الآخر» بقلم ناختيجال هو «الآخر» الأكثر حضوراً، الذي يستوعب عالمه «الآنا» إلى حد كبير. هذا لا ينفى بالطبع وجود صفحات كاملة أحياناً، يرجع فيها الأفريقي القهقرى، ويفسح المجال للوصف المسهب لمختلف مظاهر الحياة. حين يتوخى الكاتب الدقة في تتبع التفاصيل إلى منتهاها. وهذه خاصية لكتابات هؤلاء الرحالة الألمان تعكس عنصراً هاماً في بنية الهوية الألمانية، سنطرحها للمناقشة في سياق لاحق في إطار تفسير إقبال القارئ الألماني على هذه النوعية من النصوص.

لكن ناختيجال – على عكس بارت – تعدى هذه الدائرة الضيقة من مجرد كونه مرآة حقيقية تعكس ما يقف أمامها إلى مرآة بالمعنى المجازي والرمزي، لأنه نفذ إلى ما ورا - المائل أمام المرآة فأصبح وصفه «مرآة للروح والنفس» لا تنعكس فيها صورة «الآخر » فقط، وإنما كذلك صورته هو من خلال ألبة العري والسشر: فوصف ناختيجال لفتيات «أبو سكين» Abû Sekkîn جنوب بحيرة تشاد، لم يتوقف عند نقل صورة مفصلة عن مظهرهن، ولكنه تعدى ذلك ليتحدث عن العفاف الذي لمسه فيهن رغم أجسادهن العارية: «لقد كان تحفظهن تفرضه طبيعتهن العذرية، وأثبتن بسلوكهن (طريقتهن) الصادق أن العفاف والعصمة، وكذلك التحشم هي قيم لا ترتبط بالضرورة بالملبس». [17]

ولعل حجم حضور والآخر» في صفحات الكتب الشلائة جعل العلاقة بينه وبين «الأنا» تأخذ أشكالاً أكثر ثراءً عنها في مُؤلف بارت، فنجد أن «الأنا» عند ناختيجال تتعرف على «الآخر» من خلال « آخر»، بل إننا نرى «الأنا» في هذه الكتب بعين «الآخر»، وأخيراً وليس آخراً نلحظ كيف يطلب «الآخر» من «الأنا» أن تراه وكيف يحدث العكس.

أوصل ناختيجال هدايا الملك ثيلهلم إلى الشيخ عمر تعبيراً عن تقديره لحسن ضيافة الثانى لكل الرحالة الألمان الذين مروا بمملكته، وحمايته وتكريمه لهم. وكان ضمن الهدايا بعض الأسلحة التارية، وكرسياً للعرش، وصورةً بالحجم الطبيعي لكل من الملك، وللمملكة وكذلك للأمير ولي العهد. وهذه الهدية بالذات أثارت مخاوف لدى ناختيجال، لأنها على حد علمه تتعارض مع مبادئ الإسلام من حيث كونها صوراً، فكتب يقول :

عندما أبلغته كيف أن ملكي وسيدي قد اتبع عرفاً سائداً في بلاده، حيث إنه نظراً لبعد المسافة بينهما نما يتعذر معه التعرف الشخصي عليه، فإنه استعاض عن هذا بإرسال صورة له بالحجم الطبيعي. ساعدتي الشيخ بطريقة مقربة للنفس على التغلب على قلقي من احتمال استجابة متشددة من قبله حيال هذا الأمر، فانبرى قائلاً: «أنا عن نفسي أعرف أن الإسلام يدين التكرينات التي تأخذ الشكل الآدمي، والتي من شائها أن تُلقي ظلالاً مثل التماثيل أو النقوش

٨.٨

البارزة. أما اللوحات على الورق المسطح، أو على القماش الكتان الخاص بالرسم، فإنها لا تدخل في نطاق ما يحاسب عليه المرسم. (١٧٧)

يتجلى في هذا الموقف بين الشبخ عمر وبين ناختيجال معرفة والأنا و «للآخر » عن طرق و آخر » هو هنا صورة الملك ثيلهام، كما تتضح في نفس هذه الواقعة حقيقة أخرى عن المرآة. فعين الإنسان - التي هي نفسها مرآة طبيعية - لا تستطيع أن ترى الشيء إلا إذا كان بينها وبين المنظور إليه مسافة. وكلما قربه الإنسان من عينه كلما قلت درجة رؤيته له، حتى إذا التصق بها، انعدمت رؤية هذا الشيء قاماً. ومعنى هذا أن «المعرفة الماشرة غير عكنة، وهي دائماً لا تكون إلا غير مباشرة، أي من خلال وسيط أو توسط « آخر » ». (١٨٨) والملك ثيلهلم قام بدور والوسيط الآخر » الذي عرفت والأنا » «الآخر» عن طريقه. كذلك عرف الشيخ عسمر نفسه أمام لوحة الماك البروسي في لحظة الوعي الذاتي لأنه عرف «غيريته»، وبالتالي وهويته » التي أدركها في اختلاقه عن «الآخر» - «الآخر» قلباً وقالباً.

نفس فكرة «الآخر» كوسيط للمعرفة والتواصل بين «الأنا» وهذا «الآخر» تتكرر في وصف ناختيجال لحادثة مغايرة قاماً لظروف زيارته للسلطان عمر في كوكا. كتب الطبيب الألماني يصف النساء والفتيات اللاتي صاحين قافلته لمسافة فيقرل عنهن:

النصف الأعلى من أجسادهن بتوازن بحرص، وبخفة، ولطف على خواصرهن، وهن يتحين هنا وهناك، ويلتسفيفن بأطراف الفيوطة Fūta ويلمنيفين، ملوجين في Fūta ويلملنها بدلال حول رومسين وأكسافين، ملوجين في الأثناء بمراوح بدائيسة من ريش الطاووس، أو فسروع النخل بكل رشاقة، وهن يتنقلن بين أفراد القافلة (..) بطريقة كلها جرأة وتحد أثارت الشباب من أعضاء القافلة حاملي الأسلحة النارية عا دفعهم إلى الإسراف في استعمال البارود. (١٩٩)

قجّر وصف النساء لدى «الأنا» أحاسيس غلبت قبهها العاطفة والحس، واستشر ناختيجال وراء «الآخر» من خلال رد فعل هؤلاء الجنود الشبان الذين أثارهم دلال الفتهات فراحوا يطلقون الأعيرة النارية بلا وعي، فجاء وصفه تعبيرا عن الذات وعن «الأنا» التي لا تستطيع أن تتواصل على المستوى الإنساني مع «الآخر» إلا عن طريق وسيط « آخر».

وإذا تطرقنا إلى «رؤية» «الآخر» لـ«الأنا» فسنجد علاقة بحكمها أيضاً فعل من أفعال المرآة التي «تنتَّي صورة الإنسان الشاخص أمامها، فيصبح في وقت واحد شاهداً ومشهوداً، أو رائباً ومرئباً». (٢٠) ويظهر هذا المعنى واضحاً على المستوى الشخصي في موقف عودة ناختيجال من كوكا وكان في استقباله بري محمد:

لبثت أطرق الباب حتى سمع بوي محمد ففتح بطريقته الخاملة.

أَلَفَ ١٧ (١٩٩٧)

ويجرد رؤية «بري محمد» لي، سُلب الرجل وقاره وهدو « المعتاد، وأخذ يصبح حتى أيقط الحاج بريك، وبدأ الجواد يصهل: «والله إنه الطبيب - الطبيب - حمداً لله، الحمد لله»، وانسابت الحمد لله كــثيرة ومتنابعة بلا توقف من فع يغلب عليه عادة الصمت. (٢١)

قوالأتا و هنا مرثية ومشهودة من والآخر » من خلال حفاوة واحتفاء باي محمد بناختيجال، بعيث يتحقق الوالأنا » في مرآة والآخر » ومشهد الذات ومواجهة لوجهه الخاص في المرآة ». (۲۲) وناختيجال في تسجيله لهذه الواقعة، التي تظهر مكانته وصورته لدى والآخر »، يصبح في الوقت نفسه شاهداً بعد أن كان مشهوداً، وراوياً بعد أن كان مروياً عليه لأنه هو موضوع الحديث، كما في المرآة الزجاجية التي تعطي صورة «للذات : بأعماقها، وأسرارها، وأبعادها الداخلية ». (۲۳)

ونقول أن المرآة قادرة على ما هو أكثر من ذلك ليدرك الإنسان ذاته :

فلو وقف بين مرآتين، وتعددت صورته إلى ما لا نهاية. (...) وأتاحت له اكتشاف ذاته وأطلعته على صورته، بل وضاعفتها وعددتها، أي دعمتها وثبتتها بالمطابقة واكبرتها وعظمتها بالانتشار. (۲۲)

فإذا كان «الآخر» قد نصب لنفسه مرأة ترى فيها «الأنا» نفسها - كما بينا - فإن
«الأنا» - إذا ما أرادت أن براها «الآخر» كما تحب - نصبت لنفسها مرأة ليراها «الآخر»
فيها، فتتقابل المرآتان. ويبدو فعل المرآتين المشار إليه واضحاً في علاقة ناختيجال بخادمه
«محمده» - «الآخر» - الذي برفض سيده «ككافر»، «لأن الأمر لم يكن هيناً على صبي
في سنه أن يُرمى بأنه وعبد النصراني». (^(٧) هذه هي صورة والأنا» في مرآة «الآخر»، إلا
أن «الأنا» في تودده للخادم ينصب لنفسه «مرآة» يحب أن يراه «محمده» فيها، فيطمئنه
أنه لن يعامله كعبد، ولن يقوم ببيعه، وأنه سيقوم بإطعامه وكسوته على أحسن ما يكون،
كما سيسمح له باعتناق الدين الذي يميل له، وعند سفر ناختيجال نهائياً من أفريقيا سييسر
له العودة إلى بلاد البورتو حبث أهله، ولهذا فكلما صرت الأبام بنصب كل من «الأنا»
و«الآخر» للماثل أمامه مرآة تتحسن وتتشذب فيها صورة كل منهما، ويهذا تتعدد المرايا
واتكرر لا لتنضا لم الصورة وتضيع ملامحها كلما زادت المرايا، ولكن – على عكس الحقيقة
العلمية - لتزداد وضوحاً وجمالاً، فيدلاً من أن تطمس هذه المرايا السحرية الصورة كما في
الأساطير وقسخها، فهي هنا مرآة تتلالاً وتزدان كما تبدو صورة الآلهة في نفس هذه
الأساطير، وهي هنا في هذا السياق مرايا أدت إلى الألفة والتآلف بين «الأنا» و«الآخر»
بقدر تعددها وتلائلها.

وفي ختام تناولنا لتجربة ناختيجال في أفريقيا فإننا نشير إلى مقابلة تمت بينه وبين ملك مدينة أبيشي Abéché التي تقع في شرق وسط تشاد بالقرب من الحدود الغربية

(۱۹۹۷) ۱۷ آلف ۱۱.

للسودان، والذي أعاد للطبيب التلسكوب الذي أهداه له، فلما أبدي ناختيجال أسقه لأن هذا يُعد إهانة بقاييس أوروبا، فسر له الملك موقفه :

بوضوح وبساطة مبهرين، وهو من رأيه - وبحق - أنه الأصع، طالما أنا هنا في بلاده فعلي أن أتبع المبادات السائدة، وليس العرف المتبع في وطني. وأوضع لي أن الهدايا التي يتلقاها من الأجانب الرحالة وبتقاضاها منهم هي بالنسبة له بمثابة ضرائب. لأنه يأخذ على عاتقه مهمة توفير الأمان لمتلكاتهم ولشخصهم، ولهذا فإن الملك يظن أنه من حقه - وهذا ما تفرضه عليه كرامته كملك - أن يهادي هو في مقابل ما تلقاه من هدايا قيمة وجمالاً، وعليه فلابد له من أن يتأكد أولاً أنها قد حازت إعجابه، وأنها ذات قيمة. أما إذا لم تكن الهدية المقدمة كذلك، أو بالأصح لا فائدة لها عنده، فإنه يردها ببساطة (...). ولقد من الله عليه ببصر حاد، وهو يزهد في يردها ببساطة (...). ولقد من الله عليه ببصر حاد، وهو يزهد في هذه الأداة (يعني التلسكوب)، خاصة وأنه يعرف أن مثل هذه الاختراعات ذات قيمة عالية لدينا، وأنه في إمكاني أن استفيد من هذا الجهاز أكثر منه، وهذا هو سبب إعادته التلسكوب لي. (٢٦٠)

والمرتف يعبر عن نفسه، فهو يلخص كيف يرى والآخر» والأتا»، ويطلب من والأثاء (((***)) النائع من والأثاء (((****)) النائع منظوراً إليه والمنظور إليه ناظراً في أن مصاء. ((***) إنها النظرات المتبادلة بين الرائي والمرتي اللذين هما لكونهما كل «عكس» والآخر»، يُظن أنهما ينظران في إتجاهين مضادين، إلا أنهما في الحقيقة يكسمل كل منهما الآخر «مما يكشف عن وحدة بينهما متحققة». (***)

لا شك أن ناختيجال لحظة أدار ظهره ليعود من حيث أتى، قد التفت وراء ليلقي نظرة أخيرة يودع بها أفريقيا، وهو يعي تماماً أنها ما عادت في مخيلته هي نفسها التي تخيلها قبل أن يعابشها، ولا عاد هو نفسه الذي هبط شواطئها ذات يوم. ونحن هنا لا نملك في لحظة عميفة النفس هذه واكتشباف الذات، إلا أن نرى تشابها يكاد يكون متطابقاً بين تجيية ناختيجال وبين سيرة البطل في «رواية بناء الشخصية» Bildungsroman - هذا الإبداع الأنمال الأصل - مدركين في الوقت نفسه أننا نتعامل عند ناختيجال مع الواقع، بينما الثالمي الأصل - مدركين في الوقت نفسه أننا نتعامل عند ناختيجال مع الواقع، بينما الشاق ليصل في النهاية إلى معرفة الذات من خلال عملية «التثقف والثقافة» التي تشكل الشاق ليصل في النهاية إلى معرفة الذات من خلال عملية «التثقف والثقافة» التي تشكل الشاورة إلى ألم تحسدت في كتاب ناختيجال بإسهاب موسوعي، كما يظهر في جمعه منحاولاته المستمرة في كتبه لإرجاع الكلمات إلى أصولها مشل كلمات الدكلمة واللغة، وكذلك نصوص محاولاته المستمرة في كتبه لإرجاع الكلمات إلى أصولها مشل كلمات للخدات موصوعي، كدلك تصوص محاولاته المستمرة في كتبه لإرجاع الكلمات بالكلمة واللغة، وكذلك نصوص القدماء في لغاتهم القدية كان سبباً كافياً لخرج رحلات بأكملها منذ القدم للبحث عن جذور القساء المنات المناه منذ القدم للبحث عن جذور وحلات بأكملها منذ القدم للبحث عن جذور وحلات بأكملها منذ القدم للبحث عن جذور والمست المناه المناه المناه المناه المحث عن جذور والمناه المناه عن جذور المناه عن جذور المناه المناه

أنف ١/ (١٩٩٧)

بعض الكلمات، فسيرفع مشلاً أستاذ في جامعة جوتنجن بألمانيا هو «بوهان داڤيد مبشائيليس» (١٧٧٧- ١٧٩١) طلباً إلى البلاط الملكي الداغركي بضرورة إرسال «واحد من علماء اللغات السامية إلى البلاد العربية بالذات سعياً وراء المدلولات الواقعية لبعض نصوص الكتاب المقدس الغامضة». (٢٩) فيستجاب لطلبه ويتولى البلاط الداغركي الإنفاق على رحلته إلى البلاد العربية.

وإذ كنا هنا نستشهد بتعريف محمود رجب له «رواية بناء الشخصية»، وما يتم فيها من «تثقيف وثقافة» ومعرفة بالذات، فإننا نجد كلماته تنطبق كذلك على مواصفات تجربة ناختيجال إلى حد بعيد:

> تقوم ورواية بناء الشخصية» على قانون أساسي من قوانين وعملية التشقف والثقافة»، ونعني به خيرة الآخر الغربي، فالذات لا تتكون ولا تجد ذاتها إلا بعد المرور بمحنة الغربة في آخر غيرها، غريب عنها، سواء أكان العالم أو ذاتها هي نفسها. (٢٠)

ولابد لنا قبل أن نتصفح تجرية جديدة لرحالة ألماني آخر في أفريقيا، أن نذكر معلومة تخص ناختيجال، تعمدنا إرجاء ذكرها إلى نهاية عرضنا له، لأنها تجعل القارى، يعبد حساباته من جديد بالنسبة لمصداقية ما عايشه في كلمات ناختيجال وغيره من الرحالة عن أفريقيا، ولأن ملامع الصورة الحقيقية لا تكتمل إلا بذكرها : لقد غادر ناختيجال أفريقيا ليعود إليها عام ١٨٨٤ حاكماً عسكرياً لتوجو والكاميرون، وليرتبط اسمه ارتباطاً وثبقاً بتاريخ الاستعمار الألماني في أفريقيا، الذي شأنه شأن أي مستعمر آخر له مبرراته الإقتصادية، وبه فكر تبشيري، ويحتوي على نظرية تفوق الجنس الأبيض التي يررت مبدأ النقاء للأقوى.

والسؤال هنا يطرح نفسه : هل نحن أمام وجهين للأوروبي في أفريقيا : وجه ناختيجال الحاكم العسكري المثل للسلطة الاستعمارية بكل أبعاد تواجدها في القارة، ووجه ناختيجال صديق السلطان عسمر ويوي محسد، يتكلم لغة الأفارقة، ويرتدي زيهم ؟ هل نحن أماء شخصية الأوروبي المزدوجة في أفريقيا بين حامل لواء المدنية، والحضارة، والإنسانية، وبين مُجهض لتاريخها، ومُغتصب لكيانها، لتستنزفها الحروب الأهلية، ودوامة البحث عن أشلاء هويتها المتناثرة؛ باختصار، هل نحن أمام دوريان جراي حديد في أفريقيا؟

وروابة أوسكاروابلد صورة دوريان جراي - كما يلخصها محمود رجب في كتابه فلسفة المرآة - تدور حول شاب بالغ الوسامة يرسم له صديقه لوحة بالحجم الطبيعي تكاد تنظق من قرط تطابقها مع الأصل، فيتمنى دوريان جراي لو أن هذه الصورة تحمل عنه علامات الكير والهرم، وأثار همومه وأيضاً آثامه، بينما يظل هو جميل الطلعة، دائم الشباب. وتتحقق الأمنية، فتصبح صورته هي مرآة نفسه وضميره تعكس وجهه القبيح الذي لا يعرفه عنه أحد، وفي الوقت نفسه يرى بطل الروابة نفسه في المرآة الحقيقية دائم الجمال والشباب، إلا أنه وجم لا يقبل الحقيقة، فيقوم هذا الشاب بتحظيم هذه المرآة الخادعة التي تخفى سريرته عن

١١٩٧ (١٩٩٧) الق ١/ ١

الناس. فهل ينظر الأوروبي إلى وجهه فسي الصورة فتظهر حقيقته الباطنة ووجهه القبيح، ثم يراه في المرآة وقد ظهر مزداناً بكل ما هو جميل ونبيل ؟ لعل في تجرية ألبرت شفايتسر في أفريقيا، التي نتناولها من خلال ما كتبه عام ١٩٢٠ بعنوان بين المياه والأحراش Zwischen Wasser und Urwald بعض الإجابات عن هذه التساؤلات.

تطع ألبرت شفايتسر في عام ١٩٠٥ دراسته لعلم اللاهوت، وبدأ في دراسة الطب، ثم
سافر عام ١٩١٣ إلى أفريقية في خدمة الجمعية التبشيرية الفرنسية، ليبني داخل أدغال
أفريقيا في لامبرينا Lambarene في غرب الجابون مستشفي لعلاج الأهالي، ولتمضي
بسه سنوات عمره بين الأدغال في إطار مهمته التبشيرية. وكتاب شفايتسر هو عبارة عن
وصف لهذه التجرية الفريدة في الاحتكاك المباشر والتمامل عن قرب مع من يسمون
«بالبدائيين» - وهم المنعزلون قاماً عن أي مؤثرات حضارية خارجية - وليكتشف أنهم لا
يعرفون ثنائية الجسد والروح، والأصل والصورة، بعنى أنهم إذا نظروا إلى أنفسهم في المرأة
لا يميزون بين الأصل والصورة، فهم لا يفرقون لا بين هذا ولا ذاك، لأنهم متوجدون مع ما
حولهم من بشر وجوانات وطبيعة، بل وأساطير. وهم بهذا لا يشعرون بأنفسهم أصحاب كيان
وهوية نما يلغي عندهم بالتبعية الوعي بالذات. ونحن نقول إنه لهذا السبب لم يُشبع لدى
شفايتسر ولا الأوروبين الآخرين عن عاشوا بين هؤلاء البدائين الوعي الذاتي في علاقتهم به
«الآخر»، لأن:

الرغبة من حبث هي ماهية الوعي الذاتي لا تحقق لنفسها الإشباع الثام والحقيقي إلا إذا واجهت «موضوعا» تنعرف فيه على نفسها من ناحية، ويقر وبعترف بها من ناحية أخرى. ولا يمكن أن يمكون هذا الموضوع إلا «ذاتاً» أخرى أو «وعياً ذاتياً» آخر، (...) حيث يتعين على كل وعي ذاتي أن ينتزع إقراراً أو اعترافاً من الوعي الذاتي الآخر به، على أن يقر ويعترف هو نفسه بما لهذا «الآخر» من وعي ذاتي. (٢٩)

ومن هنا عندما نظر الأوروبي إلى مرآنه في أفريقيا لم يجد ه وعياً ذاتياً ه آخر يتواصل معه، فهو لم يشاهد إلا نفسه، ومن هنا تحول هذا البدائي إلى مجرد مرآة أو صورة يرى فيها الأوروبي ذاته، بل هو مرآة وصورة في الآن نفسه. لأن لهذا الأوروبي وجهين في أفريقيا مشله مثل بطل روامة أوسكار وايلد. فكلما اقترف دوربان جراي إثما، إزدادت صورته فيحاً وتشريها، لأنها مرآة ضميره وانعكسات نفسه، وهي لا تفترق عن صورة شقايتسر التي يرى فيها ما ألحق الأوروبي بالأفريقي من ظلم، فيظهر فيها وجه أوروبا القبيع :

ماذًا فعل البيض من جميع الأمم بالملونين، بعد ما تم اكتشاف البلاد البعيدة؟ من يستطيع وصف الظلم والبشاعة التي تحملها الملونون عبر هذه القرون من شعوب أوروبا ؟ من يقدر مدى البؤس الذي انتشر بينهم يسبب

الخمر، والأمراض الكريهة التي جليناها لهم (...)؟ لو قُدر للتاريخ أن يُدون كل ما كان بين البيض والملونين ليضمها كتاب، لكان لزاماً علينا أن نطوي فيه صفحات وصفحات بغير قراءة، لهول ما تحتويد، سواء فيما مضى أو في الوقت الحاضر. (٣٢)

ولعل الصفحات الخاصة بالرقيق وتجارة الرقيق في القارة السودا، هي أكثر الفصول قبحاً ومهانة كما وصفها ألفريد بريم في كتابه وحلات بويم إلى السودان من ١٨٤٧ إلى عام ١٨٥٢:

إن الاستعباد والسخرة المؤلمة، وقمع تقاليد البلاد، وفسخ أوثق العري تقديساً، وانشهاك الحرمات، وإبادة أسمى الأحاسيس: كل هذا هو ما ينتظر الحبشي أو الزنجي الأسود عندما يسرى الـ Rhassua، أو الجياد الجامحة السرعة (...) تقترب من وطنهم. (٣٣)

وبريم يقصد بهذه الـ Rhassua الجند المنوط بهم جمع «البضاعة» التي ستشحنها المراكب إلى مصر لبيعها في سوق العبيد.

ونعود إلى شقابتسر فنراد بشبع بوجهه بعيداً عن هذه البشاعة وينظر إلى مرآته، فيظهر فيها بملامع الإنسان النبيل الخير الذي يهب لنجدة أخيه في الإنسانية: «لسنا أحراراً بالمرة في أن نساعد هؤلاء الملونين أو لا نقدم لهم يد العون، هو وأجب، وليس إحسانا: إنه تكفير عما ألم بهم من جرائنا. «⁽⁷⁸⁾ والسؤال هنا هل هذه المرآة هي مرأة حقيقية تنقل بصدق ما أمامها، أم أنها مثل مرآة دوريان جراي الذي اكتشف أن ما كانت تعكسه من جمال وشباب دائمين ما هو إلا قناع مزيف، فما كان منه إلا أنه حطم هذه المرآة المنافقة ؟

ويزداد هذا التقابل بين المرآتين قوة ووضوحا مع ازدياد ووعي دوريان جسراي بازدواجية الحقيقة الباطنة التي يشعر بها وحده قسي داخل نفسه والمظهر الخادع الذي يتبدى به أماء الناس الآخرين. (٣٥)

وهر نفس شعور شقايتسر بازدواجية الوجه الأوروبي في أفريقيا. فما يُجدي أن يمد الأبيض يده بالعون إلى من قام بطعنه، وأن يتواصل مع من قاطع ؟

نعود فنقول أن بطل أوسكار وايلد عندما نظر في صورته، فرآها تحولت إلى ومسخ رجيمه أخفاها عن العيون، والأوروبي فعل نفس الشيء، عندما نظر إلى صورته فرأى فيها الشيطان نفسه:

الله ۱۱۷ (۱۹۹۷)

ولقد ببدو الأوروبي المقيم بالخرطوم لمن يصل حديثاً من أوروبا في منتهي اللطف ورقة الشمائل (...) ، إلا أنه ما بلبث أن بسقط عنه القناع، فتظهر أنانيته المحسوبة بدقة. فالصحبة المرحة في سهرات الليل تذهب طي النسيان بجرد بزوغ نهار البوم التالي، (...) فيبدو الأوروبي وكأنه حثالة بلده (...). وتدهشنا حقيقة أن المجتمع الأوروبي بلا استثنا ، يكاد لا يضم إلا الأوغاد، والنصابين، والآفاقين، والقتلة. (٣٦)

ويسارع شقايتسر بتوجيه نظره إلى المرأة «الحقيقية» ليرى وجهه «الجميل» المتزين بُبادئ السيحية، في ردائها «التبشيري»، ويصف تجربته فيقول فيما يبدو مدخأ وإكباراً، إلا أنه في جوهره يُعد إهانة... لا للإقريقي، ولكن لهذا النمط من التفكير الأوروبي:

في بادئ الأمر لاحظت أن ابن الطبيعة هذا هو أكثر استخداماً لعقله على عكس ما يُظن عامة، وحتى مع كونه أمياً لا يقسراً ولا يكسب، فإنه وظف تدبره لكثير من الأمور أكثر بكثير عا نظن. (٣٧)

إن هذا الذي يُظن به أنه بدائي اتضع أنه يفهم المسيحية كما نادى بها عيسى، قبل أن يضيف إليها الفكر الأروبي البُعد التاريخي:

الملون يتمتع بقدرة هائلة وفطرية على استيعاب جوهر الدين، أما ما يتعلق بالجانب التاريخي للمسيحية، فهذا شق يبعد عن طبيعة الملون نفسها، لأن نظرته للعباة تخلو من أي بُعد زمني فهو غير قادر على تقدير الزمان الذي يفصل ببننا ويين المسيح. إن نص العقيدة الذي يتناول طريق الخلاص كما أعدها الله لهذا العالم وكيفية تحقيقها، ليس من السهل أن تجعل عقل «البدائي» مدركاً لها، في مقابل هذا نجد أن لديه وعياً فطرياً بمفهوم الخلاص نفسه. فالمسيحية بالنسبة له هي النور الذي ينفذ إلى ظلمة الخوف(...). (٣٨)

ويقرائتنا لشقايتسر نجد أن الأوروبي يقوم بإسقاط ما بداخله من حقيقة مخبره التي لا يطلع عليها أحد، ولا يعرفها إلا هو – أي الوجه القبيح – على هذا «البدائي» ليبرر ما يقوم به من أفعال :

نحن هنا مستنفدو الجهد في النزاع المخيف القائم بين الأوروبيين الذين يتحملون المسئولية، وليس لديهم وقت لأي شيء غير العمل، ويين بني

ألك ١٧ (١٩٩٧) م١١٥

الطبيعة الذين لا يعرفون معنى المسئولية ولديهم الوقت كله (...). هؤلاء الأوروبيون يتعاملون مرارأ وتكراراً مع أناس لا يشاركون في تحمل المسئولية التي تقع على عاتقهم، لأنهم لا يقومون بعمل ما يطلب منهم إلا بالقدر الذي يستطيع الآخر أن ينتزعه منهم. (٣٩)

ويحدد ششايتسر أسس التعامل مع هذا «الآخر» من خلال إرساء قواعده هو لتحكم العلاقة التي يتسيدها «الأبيض»:

لو كان المبشرون والتجار حدثوني قبل مجيئي إلى أفريقيا، بأنه يجب أن نضع نصب أعيننا الإبقاء الظاهري لظاهر سلطة الإسسان الأبيض، لكان وقع هذا علي غرباً، وعلى غير مفهومي كما يجب أن تكون عليه الأمور، شأني شأن أي أوروبي يسمع بها أو يقرأ عنها. إلا أنني أيقنت هنا ضرورة طبع أشكال العلاقة بهذه المسلمات لتكسبها حرارة، بل هي لا تقوم إلا بها فسي المقام الأول. (١٤٠)

إذن العلاقة هي علاقة بين سيد ومسود، حاكم وخاضع، وأخ ۽ أكبر يأمر وو أخ ۽ أصغر لا يملك إلا أن يطيع، إذا ما إستخدمنا تعبيرات شقاتيسر:

الملون طفل، وبدون وجود سلطة، فأنت لا يمكن أن يستقيم معك حال هذا الطفل (الذي تنولى أمره)، وعليه فإنه لابد أن أصبوغ أسلوب التعامل بحيث تيرز فيه سلطتي الطبيعية (...)، ولقد أوجدت للزنوج الصيغة الملاممة والتي أصبحت مستداولة وهي: «أنا أخبوك، ولكنتي أخبوك الإكبري. (٤١)

وتتحدث هذه السطور عن نفسها، ولا تحتاج لأي تعليق سوى أن شفايتسر، دون أن يشعر، قد تحول أثناء الحسديث هذا من الكلام عن «الملونين»، إلى الحديث عن «الزنرج»، بما في هذه الكلمة من إبحاءات سلبية وصلت حالباً إلى حد استخدامها ككلمة سباب في اللغة الألمانية.

ويحضرنا في هذا السياق موقفاً لناختيجال بدا فيه إسقاط حقيقة ما يدور في نفسه

- لكن لا يستطيع النطق به لقيحه - على من حوله. فكتب يقول إن الحاج عبد الجليل
وصهره براهيم بر خاندشار قد أكدا له أن في اعتقادهما وأنهما رغم اختلافهما عنا بسبب
الدين، إلا أن ارتباطهما بنا - وهذا منا يؤكده لون البشرة - أكشر من (هؤلاء) القردة
المعونين، ويقصدان وبالقردة» القبائل ذات البشرة داكنة السواد. ». (عالى والأثراء هنا تنطق
بلسان « آخر » في رؤيتها وللآخر » الذي يأتى في آخر القائمة حسب رؤية داروين في وجود
تفاوت ذهني وأخلاقي على مستوى الأمم، والأجناس، والأفراد.

(1997) 17 (1997)

إن انعدام التجرية المرآوية لدى الإنسان «البدائي «في أدغال أفريقيا - كما قدمنا من قبل - أفقدته القدرة على أن يعي أن ظله المستد على الأرض يفترق «عنه هو » كأصل له، فهما لديه واحد ونفس الشيء، وهو لا يستطيع أن يدرك أن خيالات الكائنات المتحكسة من حوله ما هي إلا مجرد خيالات لأصل قائم في الطبيعة والبيئة، لبس إلا. و«البدائي» في هذا التعين identification لايعرف ثنائية الأصل والصورة، والروح والجسم، ولعلنا نترقف هنا عند الكلمة الأخيرة في الجملة السابقة، فه البدائي» الإفريقي لايدرك أن فكرة الجسم هي عنصر أساسي في تركيب شخصيته يتميز به بين الأخرين، وعن الآخرين. في لحظة الرعي عنصر أساسي في الركيب شخصيته يتميز به بين الأخرين، وعن الآخرين. في لحظة الرعي بالاختلاف هذه، تبدأ المعرفة باللذات، وتُكتشف فكرة الجسم لدى الإنسان «البدائي»، فيكرن هنا - دون أن يدري - قد أخذ بالمعايير العقلية كما يفهمها ويطبقها الإنسان الحديث في حياته، معنى هذا أن «البدائي» قد انتقل من مرحلة «الوعي الطبيعي» - كما أطلق عليها هيجل في كتابه ظاهريات الروح حن «يرى ولكنه لايرى نفسه، يعرف ولكنه لايعرف أنه يعرف. فهو إذن معرفة وجهالة «(عث) إلى الأخذ بمعيار

التفرقة بين الجسم والروح أو النفس، بحيث تتضع العلاقة في رعى الإنسان بينه وبين جسمه، وغيز بالتالى بين الأصل والصسورة. فيعسرف - بعد أن كان لايعرف - (...) الاختلاف بينه وبين جسمه، أو ببنه «كأصل» (أنا) وبينه «كصورة» (أنا آخر).(184

فتولد الهوية. ونحن هنا نرى امتنداد هذه الفكرة إلى موقف الإنسان «البدائي» من «التداريخ»، فهو لكونه لايعرف الفرق بين الروح والجسد، وبين الأصل والصورة لافتقاره للعنصر الجوهري في تجرية المرآة في شمولها، ونعني به الانمكاس على الفات، فإنه لايعي بالتالي ثنائية الماضي والحاضر بمفهومنا للتاريخ، فهو يجعل - في تصورنا - بتوحده مع ما حوله «لحظة الآن »، إن جاز التعبير، أي لحظة المعابشة الحاضرة، هي الأهم والأجدى له. ويتجلى هذا الموقف واضحًا في مفهوم «البدائي» للمسيحية كمبادئ وأخلاق بغير أي بعد زمني. ولهذا نجد «البدائي» في عدم وعيه بتاريخ قارته، لايغرق بين ما مضى وبين اللحظة رأمني. ولهذا نجد «البدائي» في عدم وعيه بتاريخ قارته، لايغرق بين ما مضى وبين اللحظة سبب تصافح ليو فروبينيوس مع أفريقيا، الذي تحول من مجرد اهتماء بالعامل الجغرافي كعنصر في تشكيل حضارة هذه القارة الى الهوس بماضية، حتى بنادين بن «أوبيتيوس في كتاباته، وليرحل إليها اثنتي عشرة مرة فيسا بين ٥-١٩ (١٩٥٠، وقده فروبينيوس في كتاباته، وليرحل إليها اثنتي عشرة مرة فيسا بين ٥-١٩ (١٩٥٠، وقده فروبينيوس خلاصة تجربته فيها في كتاب من سبعة أجزاء غلب عليها - وهذا ما أخذ عليه - الأسلوب الذاتي في الكتابة، فأدار ظهره للجامعة غير آسف.

جمع فروبنيوس منتخبًا من الأدب الشعبي الأفريقي عشلاً في القصص، والحكايات الخيالة في مجموعات نذكر منها الديكاميرون السوداء (١٩٠٧)، مستوحبًا العنوان من العبل الأدبي الإيطالي الشهبر، وكذلك أطلاتيس (١٩٣١) التي قد لها بكلمات الإهداء لزوجته، الذي إستهللنا بها البحث. ولعل فروبينيوس يشل غوذجاً للمؤرخ كما تصوره محمد أركون، من حيث إنه لم يغفل في جمعه للتراث أن يولي الأدب الشفاهي اهتمامه، فأعطاه

حيزاً كبيراً من كتاباته. إلا أننا يجب أن تتسا ،ل عن مصداقية ما وصلنا من الأدب الشفاهي الإفريقي من خلال فرويينيوس، إذا ما عرفنا أنه كان يستعين بمترجمين لينقلوا إليه مضمون الإفريقي من خلال الانطباعات الذاتية لهؤلاء «الرسطاء»، وأحكامهم التقويمة. فإذا أضفنا إلى ذلك أن فرويينيوس قد أعاد صياغة ما سمع من الأدب الشفاهي الإفريقي بأسلوبه، وقبل كل شيء بالمتعد الأم، فالسؤال الذي يطرح نفسه هو: هل نحن هنا نقرأ الأدب الشعبي الإفريقي أم رؤية فرويينيوس له؟

ونظرة فروبينيوس الأفريقيا كتاريخ، وتدوينه لهذا التاريخ الأفريقي وللأدب الشعبي لهذه القارة في أوائل القرن العشرين يتزامن مع اهتمام علماء الأنثروپولوجيا بدراسة كل ما يتعلق بالإنسان البدائي، وقد الانجدها مجرد صدفة أن يهتم في نفس الوقت علماء النفس باكتشاف الطفل علميا، إذا ما عرفنا أن فروبينيوس تبنى نظرية الفيلسوف أوزوالد شبنجار Oswald Spengler (١٩٣٦-١٨٨٠) بأن تاريخ الشعوب مثله مثل عسر الإنسان ع عرحلة طفولة، وشباب، وكهولة، فنظر فروبينيوس للقارة السودا، من خلال البُّعد الزمني على أنها ما زالت في طفولتها، بل هي قتل له طفولة البشرية بأكملها. ورعا كان هذا دافعا لا شعوريا لكثير من الرحالة، والمغامرين، والدارسين على حد سواء، إلى البحث عن عالم ما زال في «سن» البراءة والعفوية، لم يعتل قسماته وجه المدنية القبيح، وإلا فيم نفسر أن هذه القارة قد اجتذبت وقتها في أن واحد: عالم المعادن روسجر، والعالم والطبيب تبودور بيلهارس، والمبشر كرايف، والدبلوماسي الكونت فون بروكش - أوستان، والأديب بوجومس جولتز؟ ونحن نذكر كل هؤلاء على سبيل المثال لا الحصر. فإذا سجل هؤلاء تحربتهم الحماتمة. ووجدت طريقها إلى يد المتلقى في الساحة الألمانية فإن هذا الأخبر أقبل عليها إقبالاً منقطع النظير بعد في حد ذاته ظاهرة تستحق التوقف عندها، فلقد انتشرت في ألمانيا هذه النوعبة من الكتسابات في الثلث الأخسر من القرن التساسع عشر، خياصية منا سمى منها به Professorenromane ، أي «روايات الأسانذة » بكل الإبحاءات السليب لهيذه التسمية. فهي روايات «أدبية» يقوم بكتابتها أساتذة الجامعة في مجال تخصصهم وغالباً ما يكون في تاريخ مصر وعلم المصريات أو تاريخ أفريقيا وآسيا، وهي يغلب عليها الطابع المعلوماتي بينما تَأْتِي الملكة الأدبية في المقام الثّاني، هذا إن وُجدت أساساً. والقارئ يقبل على هذه النوعية من الكتب لأنها تنقل إليه من خلال رواية تاريخية عالماً بأكمله لا يستطيع هو الانتقال إليه، وتزوده في الآن نفسه بالمعلومة التي يولع بها، بل ويشكل إطلاعه عليها واستخدامه لها في حديثه أهمية خاصة لأنها تبرزه في الصورة التي يحب أن يظهر بها وهي صورة المثقف القارئ، الموسوعي المعرفة، وهذا ما بحب أن يتركه من انطباع لدى «الآخر».

وفروبينيوس لايتفق مع شبنجلر في أن هؤلاء البدائيين ليس لهم مكان في تصنيف التاريخ، وهو لايقف عند حد الاختلاف في الرأي بل يتجاوزه إلى تبني كون أفريقيا ضمن كتاب التاريخ، مما يعد موقفًا ثوريًا إذا ما عرفنا أنه منذ هيجل والإثنولوجيون وكذلك الرأي العام مقتنعون بعدم تاريخية أفريقيا. فنقرأ مثلا في إحدى صحف برلين في عام ١٨٩١ :

(...) إن أفريقيا لاتشكل بالنسبة لنا أي لغز تاريخي طالما يسكنها الزنوج، لأن كل ما سمعناه حتى الآن من الباحثين الرحالة والإثنوجرافيين عن

۱۱۸ أنف ۱۷ (۱۹۹۷)

هذه القارة يفيد بأن التاريخ والحضارة الحقيقيين بدءاً عند هذه الشعوب بغزو المحمدية لها. فإن العرب هم الذين أدخلوا مع دينهم الحضارة المتقدمة إلى هؤلاء الأهالي ، الذين لم يكن لهم قبل ذلك هبكل منظم للدولة، ولا دين بالمعنى المعرف، ولا حرفية متطورة (...) «أفريقيا الزنوج » هي قارة بلا ألغاز وبلا تاريخ. [63)

ولهذا نجد أن فروبينيوس باكتشافه لماضي أفريقيا، وجمعه، وتدويته لتاريخها من خلال الأدب الشفاهي قد قوض هذه النظرية، لأنه نادى دائماً وبضرورة إدخال أفريقيا في نطاق التاريخ المعترف به، وكذلك في تاريخ الحضارة «(٤٦)، وجعل هذه الجملة شعاراً لكتابه وتكلمت أفريقيا (١٩١٣) (١٩٩٣). ويلخص فروبينيوس تجريته في أفريقيا بهذه الكلمات:

في نهاية كل هذا الوصف، وهذه المشاهدات، يحق لنا أن نقول إننا قد تعرفنا هنا على شعب، وعلى حضارة لهما علامتان بميزتان: أولهما الترابط الرائع العظيم، والوحدة شديدة الحضور، وكذلك التمام ذو الطابع المميز، وثانيهما استقلالية مذهلة وتلقائية في الأسلوب. (٤٧)

ورجوعا إلى تجربة المرأة، نقول: إن ما قام به فروبينيوس فى تأصيل البعد التاريخي لأفريقبا - بغض النظر عن دافعه المعلن منه أو الخفى - هو بمشابة الخطوة التي جعلت « أفريقبا البدائية » تتعرف - ولأول مرة - على جسمها، وبالتالى على تاريخها، فغى إدراكها لثنائية الجسد والروح، أدركت في الآن نفسه ثنائية الماضي والحاضر فخطت بذلك أول خطوة نحو «الهوية الأفريقية». ومن هنا بدأ إحساس الأفريقي بذاته من خلال اختلافه، وأحست أفريقيا بهويتها بين الأمم، فتشابهت تجربتها مع تجربة الطفل أمام المرأة حين تنتقل به الصورة من «المجال الحيوي الذي يعيش فيه متبوحها بالآخر، (...)، إلى المجال الاجتماعي، حيث التمايز أو التفاضل بين الأم والآخر». (...)،

ورغم إبجابية هذه المعرفة، وهذا الوعي الذاتي الذي تُرَّج في شكل «نضالي» عملاً في الحرات ورغم إبجابية هذه المعرفة، وهذا الوعي الذاتي الذي تُرَّج في شكل «نضالي» عملاً في الحركات «الاستيقلالية»، فالإيد لنا أن نقول إن غير رجعة كتمن لحاته بركب المدنية. والسيؤال هنا: أو ليست هي نفس المدنية بآثارها السلبية التي كانت دافعاً وراء خروج الكثيرين إلى أفريقيا بحثاً عما كانوا السبب في فقد الأفريقي له، والذي قد يصل يوماً إلى ما وصل إليه الأوروبي، فيخرج بدوره بحثاً عن ذاته في يلد آخر؟

١١٩ (١٩٩٧) الف ١٧ (١٩٩٧)

هرامش

* جميع الاستشهادات من كتابات الرحالة موضوع البحث هي من ترجمتي.

۱- راجع:

Leo Frobenius, Atlantis Volksmärchen der Kabylen, Band I (Jena: Eugen Diederichs, 1921), p. 1.

٢- محمود رجب ، فلسفة المرآة (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٩٤) ، ص ١٩٩٠.

٣- نفس المرجع ونفس الصفحة.

٤- نفس المرجع ونفس الصفحة.

٥- راجع:

Heinrich Barth, Reisen und Entdeckungen in Nord = und Central = Afrika in den Jahren 1849 bis 1855, Band I (Gotha: Verlag von Justus Perthes, 1859), p. 1.

 حسين محمد فهيم ، أدب الرحلات : دراسة تحليلية من منظور إثنوجرافي (الكريت: سلسلة عالم المعرفة ، ١٩٨٩) ، ص ١٣٩.

٧- راجع:

Heinrich Barth, Reisen und Entdeckungen in Nord = und Central = Afrika in den Jahren 1849 bis 1855, Band I, p. 2.

٨- راجع:

Barth, Band I, p. 11.

٩- راجع:

Heinrich Barth, Reisen und Entdeckungen in Nord = und Central = Afrika in den Jahren 1849 bis 1855, Band II (Gotha: Verlag von Justus Perthes, 1860), p. 262 f.

١٠- محمود رجب ، فلسفة المرآة، مرجع سبق ذكوه ، ص ٤٣.

١١- نفس المرجع ، ص ٣٢.

١٢- راجع:

Heinrich Barth, Reisen und Entdeckungen in Nord = und Central = Afrika in den Jahren 1849 bis 1855, Band II, op. cit., p. 90.

۱۳- راجع:

ألف ۱۷ (۱۹۹۷)

Barth, Band II, p. 70 f.

Gustav Nachtigal, Sahara und Sudan: Ergebnisse sechsjähriger Reisen in Afrika, Band I (Graz, Austria: Akademische Druck-und Verlagsanstalt, 1879), p. 204.

Gustav Nachtigal, Sahara und Sudan: Ergebnisse sechsjähriger Reisen in Afrika, Band II (Graz, Austria: Akademische Druck-und Verlagsanstalt, 1881), p. 590.

Gustav Nachtigal, Sahara und Sudan: Band I, p. 595.

Gustav Nachtigal, Sahara und Sudan: Band I, p. 520.

Gustav Nachtigal, Sahara und Sudan: Band II, op. cit., p. 290.

Gustav Nachtigal, Sahara und Sudan: Band II., p. 595.

Gustav Nachtigal, Sahara und Sudan: Ergebnisse sechsjähriger Reisen in Afrika, Band III (Graz, Austria: Akademische Druck-und Verlagsanstalt, 1889), p. 65.

الله ۱۷ (۱۹۹۷)

مصطفى ماهر (القاهرة : دار الكتاب ، ١٩٧٧)، ص ١١.

٣٠- محمود رجب ، فلسفة الرآة ، مرجع سبق ذكره، ص ٢٤٤.

٣١- نفس المرجع ، ص ٢٠٢.

٣٢- راجع:

Albert Schweitzer, Zwischen Wasser und Urwald: Erlebnisse und Beobachtungen eines Arztes im Urwalde Äquatorialafrikas (München: Beck, 1995), p. 147 f.

٣٣- راجع:

Alfred Edmund Brehm, Reisen im Sudan 1847 - 1852 (Stuttgart: Edition Erdmann in K. Thienemanns Verlag, 1983), p. 174.

۳٤~ راجع:

Albert Schweitzer, Zwischen Wasser und Urwald, p. 148.

٣٥- محمود رجب ، فلسفة المرآة ، مرجع سبق ذكره، ص ٢٠٨.

٣٦- راجع:

Alfred Edmund Brehm, Reisen im Sudan 1847 - 1852, op. cit., p. 165.

۳۷- راجع:

Albert Schweitzer, Zwischen Wasser und Urwald, p. 132 f.

۳۸- راجع:

Schweitzer, Zwischen Wasser und Urwald, p. 133.

٣٩~ راجم:

Schweitzer, p. 117.

٠٤- راجع:

Schweitzer, p. 116.

١٤- راجع:

Schweitzer, p. 115.

٤٢- راجع:

Gustav Nachtigal, Sahara und Sudan, Band II, op. cit., p. 44.

J. Hyppolite, "Phénoménologie" de Hegel et psychoanalyse, dans "Figures de la Pensée philosophique (Paris: P. U. F., t. I, 1971), p. 215.

٤٥- كما ورد في:

Leo Frobenius, Und Afrika sprach: Auf den Trümmern des klassischer Atlantis (Berlin: Vita, 1912), p. 1 f.

٤٦- راجع:

Zeitschrift für Ethnologie, 1907, p. 314.

٤٧- راجع:

Leo Frobenius, Und Afrika sprach, op. cit., p. 439.

28- محمود رجب ، فلسفة المرآة ، مرجع سبق ذكره، ص ١٩٩٠.

القنداع فندياً : أفريقيا وما بعدما

عادل السيوس

ثنائية قديهة

حدث لى في الصبا البعيد، أن صعدت ذات مساء إلى بيت جارتي الصغيرة، وكان الباب انفتح وحده بيط ، الدرح مظلما، وعندما رن الجرس، لم أسمع أي رد أو حركة، ولكن الباب انفتح وحده بيط ، وظهر ضوء خافت خلفه، وبدأت ألمح شيئا ما يتقدم نحوي، كان رأس كائن بشع، صرخت رعباً ، وقفزت فوق السلالم مبتعداً، وعندما وقعت أثناء هروبي المرتبك، تفجرت حولي باقة هائلة من الضحكات، وأوقفتني؛ أدركت أنني كنت ضحية نزق إخوة صديقتي الأكبر منا عمراً . ويرجه شاحب عدت كي أضحك معهم، بخجل في البداية، ثم ضحكت من كل قلبي أنا أيضا . منذ هذه اللحظة أصبح للقناع وجود مؤكد في ذاكرتي، وارتبط بذلك الحضور المزدوج، أيضا من مثل الواقع شيء له طابع المفاجأة الدائمة ولكنه قادر أيضا على منح الأمان، وجه ينقلنا من ثقل الواقع إلى عالم القناع والإهساك بقلبه المزدوج.

«إنها شجرة تخرج في أصل الجحيم طلعها كأنه رسوس الشياطين» (سورة الصافات، آية ٢٣-٦٤)

الأصل هو السر، غموض مقيم يحيط بنا ولا ينجلي، رؤوس الشياطين وعبون الملاكة وأشباح ووجوه حوريات وجن وعفاريت تطل علينا وتختفي، حضورها مؤقت ومربب، لأن انه هو الاحتجاب الكامل والخالود المتعالي على الشكل والظهور، والإنسان هو الحضور العارض والمتجسد دائما كالفضيحة، والفجوة المعتدة بينهما شاسعة، ولا بد من كبانات نستند إليها، لسد هذا الفراغ المخيف؛ لا بد من وسيط يلعب الدورين معا، نحتاج إلى هذه الأشكال المختلطة من الحضور والفياب، كاننات خافية ولكنها تظهر لنا أحيانا. هل تفعل الأثباح والشياطين والعفاريت فعلها بجدارة لسد هذه الفجوة المهولة بين الظهور السافر للإنسان وامتناع الوجود الإلهي عن الشكل؟ هل هذا هو دافعنا لابتكار القناع كحاجز يخفي وجوهنا ولكنه بكشف حضورنا ويؤكده؟ أم أنه بعض من حيلتنا الإنسانية للجمع بين طرفي التجرية معا، ولكي غارس لعبة الاختفاء والظهور في نفس الوقت؟

أي وجه إنساني مهما بدا عظيما، هو وجه عارض ومثقل بقدر رحيله، أما القناع فهو وجه نصنعه بأيدينا نريد له أن يبقى وأن نبقى به، وجه محسك بحالته وحدها، وجه نحتمي به، ونحجب خلفه عالمنا الداخلي. نصنع القناع ونحن نعلم أن لكل منا وجه عابر سبيل سيذهب: كل الوجوه التي ظهرت ستختفي ويبقى بعد رحيل جميع الوجود، الوجه الأكبر، مقارقا لكل احتمالات الشكل والظهور، "ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام" (سورة الرحض، آية ٢٧).

مدخل للقراءة

هناك بالتأكيد العديد من زوابا النظر للقناع، ولكننا ندرك استحالة أن نقرأه خارج
علاقته بالطقس والجسد. نعلم جيدا أن القناع هو في نهاية المطاف أداة، حضور مادي، غي،
مثل أي شيء، وبالتالي لنا أن نتأمله بوصفه شيئاً ما. يكننا إذن أن نتعرف على حجمه
مثل أي شيء، وبالتالي لنا أن نتأمله بوصفه شيئاً ما. يكننا إذن أن نتعرف على حجمه
وسمكه ومادته، جلد أم ورق أم خشب، ثم نشسا بل عن كيفية صنعه أيضاً، وهل تربطه
خيوط؟ وشكل الثقوب التي يحتويها . الخ. هذا هو أحد مستويات التعرف على القناع
كوجود مادي ولكن هذا لا يساعدنا كثيرا على الاقتراب من جوهره، لأننا يكن أن ننظر
بنفس الطريقة إلى أي حقيبة أو حذاء. أعتقد أننا سنبدأ في الدخول إلى الموضوع عندما
نسأل عن وظيفة القناع، فهل هو أداة للتنكر أو الاختفاء أم طريقة للكشف؟ فإذا قلنا إن
شكله كحائل مانع للرؤية، ونعامل مع جماليات هذا الجدار المؤقت. أما إذا اقتنعنا بأنه يقدم
معرفة شكل هذا الظهور: قناع المحارب أو الراقص أو طاره الأرواح الشريرة. اقترابنا من
شكل القناع مرهن إذن بحدى فهمنا لوظيفته. القناع ابن الطقس وتشكله وطريقة النظر إليه
تتحدد داخل الطقس ولن نستطيع الأن أن غسك بها نحن الواقفين خارج الحلبة إلا عبر تأملنا
لهذه الاتبعة عن عالمها (أنظر الصور في نهاية القالة).

القناع وأدوات النقد الغني

نوقعنا الأعسال التي تقف في مناطق وسيطة بين الأجناس الفنية في الارتباك، فنهننا الإنساني بريد أن يتعامل مع أجناس محددة الهوية علك خبرات في التعامل معها، أما مناطق التداخل فهي محيرة والقناع هو واحد من هذه المناطق المحيرة. ما هو التحديد الضروري والذي ميكون في نهاية المطاف مدخلنا في تعاملنا مع القناع كابداع فني؛ هل انعبره نوعا من التصوير، وبالتالي نبحث عن علاقات السطح وكيف تم بناء العلاقة والإيقاع بين الخطوط والألوان. إلغ؛ هل هو نحت بارز relievo/relief، أم نحت بالمعنى الواسع، أم أنه شيء فني objet d'art وكل هذه المقولة لارتبادها؛ ولأن القناع ليس عملا فنيا خالصا بالمعنى المعتمد، وعا أنه مفردة في طقس أوسع وأعم، وبالتالي فإن فصله عن لحظته وعن حالة فاعليته يشبه عمليات البتر، ولذلك لا يمكننا أن نخضعه قسرا لهذه التحديدات الناسبة للتعامل مع العمل الفني المستقل أساساً، فالعمل الفني المستقلاء. ولكن

العلاقات البصرية تملك في ذاتها أيضا منطقها الداخلي بغض النظر عن مواقع فاعليتها، ولذلك يمكننا الاعتماد عليها في القارنة بين القناع واللوحة والمتحوتة ويكل ما هو بصري. علينا إذن أن نكتشف طريقنا من داخل القناع نفسه، وأعتقد أن الحالة التي يضعنا فيها القناع والتي تبعدنا عن الوجه وتقرينا إليه معا في نفس الوقت، هي مفتاح صالح لكشف النوعية. فمدى نجاح القناع في الإخفاء والإظهار، أي في كشف حالة بعينها، هي جوهر وجوده؛ وعكننا ونحن نقترب منها استعارة مناهج التحليل المتبعة في التصوير والنحت وخلاقه، وعلينا بعد ذلك إعمال الذهن لموفة حدود صلاحية تطبيق هذه الأدوات عند اختلاف مجال التطبيق، أي عندما ننتقل من البورتريه إلى القناع.

البورتريه، الوجه، القناع

عندما يتعامل الفنان مع الصورة الشخصية، البورتريه ritratto/portrait، يكون همه في الأساس تجسيد "الأنا" المحددة، وصاحب الصورة هو في عين الفنان، أي ما تكشفه الملامع الظاهرة ethos عن الإنفسال الكامن في الشخصية pathos. البورتريه هو إذن صياغة تشير إلى كائن اجتماعي محدد له اسم وعكن تعيينه؛ إنها مصنوعة له وهو الحكم عليها في نهاية الأمر. وأعلى درجات تعقد إظهار "الأنا" هي الصورة الذاتية التي يرسمها الفنان لنفسه autoritratto/selfportrait. في هذا النوع من العمل يخاطب الفنان نفسه: ذات تعيد صياغة شكلها كما تراه، ويمسك الفنان في صورته بتحولاته كما فعل رمبرانت أو ماكس بيكمان وغيرهما من كبار الفنانين. ومع ذلك فإننا عندما ننظر حتى إلى ذلك النوع من الصورة الشخصية فإننا نريد أن نرى أيضا شيئاً ما يخصنا، نريد أن نرى وجهنا، ويختلف الوجه viso/face كجنس من أجناس التصوير عن البورتريه، لأن الفنان يتعامل معه بوصفه ابتكاراً كاملاً وصياغة حرة، ولهذا فإنه ينهج في تناوله طريقة تختلف قاما عن معايبر الصورة الشخصية. فنحن ندرك أنه "هو" معمم غير متجسد فعلا في الواقع، هو ذلك الوجه المكن والمحتمل، مهما حاول الفنان أن يقنعنا بواقعيته. الوجه إذن رسالة مفتوحة للجميع، أما القناع maschera/mask، فإن صانعه يدرك منذ البداية أنه غطاء سيخفى الرأس، لكي يظهر مرة أخرى لا كفرد وإغا كقيمة معممة، فالفارس المقنع على سبيل المثال، يخفي ذاته ليعطى لفعله قيمة أكبر من ارتباطها بالفرد. هو إذن كشف الشجاعة بأكملها، لا شجاعة هذا الفارس وحده؛ وحجب الفاعل هنا هو إعلاء لقيمة الفعل والحالة معا. قد تكون هذه الفروق الفاصلة بين طرق إعادة صياغة الرأس الإنساني ضرورية، ولكنها لا تكفي لقيادتنا عبر دروب كثيرة وعرة يجب خوضها عند الدخول في كل باب على حدة.

ابتعاد ضروري

يفرض القناع على من بشاهده درجة من الابتعاد، و إذا وقفت أمام القناع، فإنك تقف أمام وجه لا تمسه التحولات، ويقدم لك في ثباته فرصة للتأمل الطويل. لديك مع القناع إمكانية أن تعايش وجهاً لا تتبدل فيه الملامح وفقاً لمتطلبات التعبير، ولا يستجيب للعالم الداخلي؛ إنه وجه حاضر بقوة حضوره الخارجي وحدها ولا يخضع لمتغيرات اللحظة،

١٢٦ أك ١٧ (١٩٩١)

وهر مغلق لا مجال لاختراقه، يجذبنا في ذاته فننسى من يرتديه. وفي هذا الحضور والثبات
تكمن قوة القناع، فلكل حالة إنسانية وجه يمكن تجسيده وقصله عن المسار الدائم لتقلبات
الانفعال، إنه إمساك بخلود لحظة محددة لحضور الرجه، والخروج يها من خطية الزمان
يلحظاته المتماقية. يجسد القناع إذن لحظة واحدة للرجه ويعيد إنتاجها بلا عناء، ومن هنا
يجذب العين إليه بقوة ويحتفظ في نفس الوقت بمسافة بينه وبينها، فالمشاهد لا بقترب ولا
يلمس ولا مجال لدخوله في علاقة حميمة مع القناع (11)، وثبات التعبير على الوجه يتطلب
عدم الاقتراب والاحتفاظ بمسافة ضرورية من الابتعاد: إنه الثابت المقدس يحتفظ بحقه في
الانفصال عن المتغير واليومي.

القناع بين الشكل والوظيفة

يخضع القناع إذن في حلوله التشكيلية للدور المنوط به، وسنتوقف عند نماذج لهذه العلاقة، ونبدأ بقناع وظيفته طرد الأرواح الشريرة، وهو قناع متكرر واسع الانتشار في الحضارة اليونانية، تسيطر على الوجه عينان واسعتان، وابتسامة كبيرة، في حركة العين الخارجية قسوة ووعيد، وفي الابتسامة قدرة على الإبذاء، وعلى الجبهة رأس حيوان مفترس، والأذن تكرار لشكل العين ولكنها مفتوحة بقوة على جانبي الوحه، وأقواس منحوتة بإحكام تختصر الوجه وتدعمه كبناء راسخ، وخطوط تحيط بالعين والف لتؤكد حضور كل جزء بقوة. القناع الطارد للشر واثق من قوته ولا مجال لاختراقه، مادة القاع من الفخار الثقيل وفي ملمسه رسالة معلنة بالابتعاد. لننتقل إلى قناع الحاكم القادر: لا يفكر صاحب السلطة -بصفته في أعلى موقع - في التحول أو تبديل شخصيته، وإنَّ كل هدفه إعادة إنشاح ذاته دائما(٢). قناء الحاكم يقوم بوظيفتين هامتين، من جهة علبه أن يخفي القلق أو المخاوف التي تعتري من يعتلي السلطة، ومن جهة أخرى عليه نقل إحسس بالأمان المخلوط بالرهبة لمن يراه، ولذا سنري أن قناع الحاكم هو في الحقيقة إعادة صبغة وجه الحاكم نفسه مرة أخبري، ولكن في حالة وآحدة. وإذا انتقلنا من فناع السلطة الجهم إلى أقنعمة الرقص الأفريقية، فسنجد أن فيها خفة وبهجة خاصة؛ هي خليط فرح من الألوان. ويمكن أن يكون قناع الرقص مزدوجا، به رأسان يتبادلان السيطرة على المشهد، بحتوى على أجزاء مفكوكة الأطراف كي تهتز مع إيقاعات الرقص، كما تضاف للقناع قطعة إضافية متحررة من علاقتها بالرأس وفيها حرية كبيرة في الأداء، وتضم العديد من التفاصيل، وهي تضيف بذلك بعداً درامياً للرقص. أما قناع الصيد فهو غالبا رأس حيران مقدس، ورأس النمر تنسيد أغلب اقتعة الصيد، والإنسان بدرك في أعماقه أنه هو سبد الحيوات وأكترها عدرة على التخفي والحيلة، وهو يقهر سائر الحيوانات، أما تلك التي استعصت عليه فإنه يقدسها ويرفعها إلى موقع أعلى من مواقع الصراع، ورأس النمر التي يرتديها الصباد ليست وسيلته للاختباء، ولا لإخفاء خوفه عن القريسة، وإنما هي التحالف مع القوة المقدسة لذلك الحبوان الأرقى، من أجل أن يتمكن من اقتناص الفرائس الصعبة. قناع الصيد هر أقرب إلى الشكل الطبيعي للحيوان وأقرب تماثلاً مع نسبه التشريحية، ولا يعوق حجمه وتكوينه مهمة الصائد. أما قناع إبعاد الفضوليين، والمثال هنا من الكونفو، فهو قناع بسبط سنجد أن حله التشكيلي أقرب إلى طبيعة الأشياء السومية، وشكله الدائري هو أفضل الحلول وأقربها إلى وظيفته

الاجتماعية، وهي بالتحديد إبعاد السيدات والأطفال والمراهقين عن الطقوس التي تقتصر على الرجال وحدهم، ولذا تتم صياغته في أبسط الأشكال وأقربها إلى خلط التحذير الجاد بالسخرية، فهو تكوين يهدد بلا قسوة.

العبن والفم

يضم القناع كافة عناصر الرأس، ولكن الفم والعين يظلان في جميع الحالات أقوى عاصر التشخيص، فهما عنصران كاشفان لحالة الروح والجسد. الفم هو الفوهة الحسية للجسد، والعين طاقة الروح أما الأذن والشعر والجبهة والذقن فتلعب دوراً تكميلياً لتأكيد الحالة التي جسدها القناع من خلال صياغة محددة لشكل العين والفم في الأساس. هنالك أتنعة على شكل نباتات، وأقنعة لا يمكن إحالتها إلى أي شكل، ولكن الأقنعة تلعب في التقليل من المبتكر. وهناك أقنعة قليلة لعب فيها الشعر الدور الرئيسي، وخاصة في التقليل من الإحساس بوزن الرأس، وإعطاء انطباع بالخفة والتحرر من الجسد. وهكذا الأذن ستجدها تلعب الدور القائد في بعض الأقنعة، ففي تضخيمها الإحساس برهافة وقدرة اتصال باطني بالعالم. أما الأنف، فقد لعب أيضا دوراً هاماً في التشكيل، فهو الحد الأنف يصبح عموداً رئيسياً في تشكيل القناع ولكن رغم وجود الجبهة والذقن والغك وباقي أعضاء الوجه، ومع الاعتراف بأن هناك أقنعة تلعب فيها هذه الأجزاء الدور الاكبر، وخاصة أعضاء الوجه، ومع الاعتراف بأن هناك أقنعة تلعب فيها هذه الأجزاء الدور الاكبر، وخاصة في الأتنعة الأول، ففي كل ميل ضئيل للفم ومع كل إتساع طفيف في فتسحة العين تشيدل اللغم ومع كل إتساع طفيف في فتسحة العين تشيدل الانقالات والاستجابات بشكل ثوري والفنان المجهول صانع الأقنعة يدرك ذلك جيدا.

قناع پیرو Pierrot

وجه أبيض نحيل شاحب جداً بلا تركيز، عين ودمعة فضية ملتصقة بالجغن، هو يبرو، القناع الفرنسي الشهير وأحد أقنعة المسرح الشعبي^(۱۳)، أخذه الفرنسيون من كوميديا الفن الإيطالية، واجتهد المثلون العباقرة لتجسيده حبا: باتبست، باستير كيتون، لوربل، جان لوي بارو، توتو.. وغيرهم.

نعرف أن الضحك والبكاء حالتان لانفجار الرجه الإنساني، عندما يفقد تماسكه أمام دفعة كبيرة من المؤثرات الداخلية أو الخارجية؛ حالة من الفيض والاهتزاز، ومسرح الحياة في النهاية سيقدم لك ما يضحك أو ما يبكي وبينهما الكثير من التفاصيل. ولكن الضحك والبكاء هما القطبان الكبيران للظهور، بينهما يعيش الوجه حياته اليومية، وعبقرية وجه يبرو في أنه جامد الملامح محايد إلى درجة مدهشة، قد يبدو للعين أحيانا أنه على وشك أن يبتسم في مراوة أو أنه قد انتهى لتوه من ابتلاع آلامه أو أنه يقف بعيدا عن العالم غير قادر على النفاذ إلى الدنيا المشغولة بذاتها، ولكن الشحوب الأييض وخطوط العين تكشف عن رقة كانن معذب. كان يبرو في أصله الإيطالي (بدرولينو) يلعب دور السنيد المحايد لشخصية أرلكينو الماكر، وفي مسرحية دون جوان Pierre

أراد موليير كشف أبعاد هذه الشخصية، فهو كريم ومخلص ولكنه مبعد عن كل شيء في الحياة. وحوله العبقري الفرنسي ديبور أو باتبست في بداية القرن التاسع عشر إلى وجه يبتسم الإخفاء يأسه العميق وخيبة أمله في الآخرين، وكان تجسيدا لحياد العامة وقلة حيلتهم، وتحول بيرو إلى بطل حقيقي وراحت ابتسامته تخفت تدريجيا عير السنين حتى وصل في نهايته إلى ذلك الوجه الحزين وأضيفت له دمعة متفردة أصبحت الازمة للوجه الإنساني. فلماذا أصبح قناع بيرو علامة إنسانية داخل المسرح وخارجه؟ يبدو أن هناك سحرا خاصا لحلات الحزن والبكاء، فمخاوفنا كثيرة، من الكون ومن الآخر، أحزاتنا عميقة ونفوسنا وداعهم كما لو كنا نلوم أنفسنا على خانتنا لهم. فعندما يدفع البطل جماعته للمغامرة فإنه يثقلها بالسير في الطرق الصعبة، ولأن حياة الجماعة تشترط التكرار والوسطية والتجانس هذه الثنائية يكون البكاء مريراً، فالإنسانية تبكي سقوط قلبها الشعري المفتون بالحياة. وتبي خيانتها المتكررة له، فتنهمر الدموع دائما في وداع الأبطال وتحت الصليب وعلى وبدو أنه سببقي معنا طويلا.

قناع المهرج

ابتسامة مرسومة يقوة تتجاوز الفم وتلتهم الوجه بأكمله، وأنف أحمر استدار طوفه حتى تحول كرة حمرا، في منتصف الوجه، وعبن تصغر وسط هالة بيضا، حروفها سودا، ألوان صارخة، وخطوط تتجاوز تشريحية الوجه في سخرية، ومحصلة تريد الضحك من البداية. على العكس من يبرو، يكشف قناع المهرج عن ضحكته المفتعلة، وهو ليس قناعا للبداية. على العكس من يبرو، يكشف قناع المهرج عن ضحكته المفتعلة، وهو ليس قناعا الانتشار وحده بصمته وحزنه المرهف، فان قناع المهرج ظل في مكانه، رمزاً عامياً، حاملاً الانتشار وحده بصمته وحزنه المرهف، فان قناع المهرج ظل في مكانه، ومزاً عامياً، حاملاً تسخر من الوجه وتستخف بالحياة، ومع ذلك لم يسله قناع المهرج من ازدواج الدلالة، تم تحميله بذلك المعنى الشعري للضحك الذي يخفي البكا، أو الألم خلف الابتسام، أو الحزن المطري داخل السخرية. وإذا كان البكاء بعني بالضرورة الدخول الكامل والتورط، فإن الطحك هو دخول في الأشياء وخروج منها في الوقت نفسه، الضحك بزرع مسافة إنسانية السانية دنكاء، ومن هنا تأتى قدرته على نحريرنا من نقل العالم.

الشخصية: قناعنا اليومى

لكل منا وجهه وسط غابة الرؤوس، يهمنا شكل ظهوره، لدينا رغبة أكيدة في تجليه على أجمل حال، ونرغب في إخفاء عيوينا، وفي اكتساب الطلعة الخاصة، الشكل المتفرد والجذاب. نوافق على قانون التزين والتنكر والتصنع، من أجل الوجود والإفلات والاقتناص أيضا، وفي المجتمع وداخل الجماعة لا غلك ونحن نعلن عن وجودنا المتفرد إلا أن نتنكر أيضا

الله ۱۷ (۱۹۹۷)

داخل أقنعة متفق عليها. قانون الجماعة هو كبح الفردية داخل أطر معممة، فعملية تنظيم الجماعة هي إذن معاداة حقيقية لانطلاق الداخل ولحرية الفعل. والوجه هو أعلى تعبير عن الجماعة هي إذن معاداة حقيقية لانطلاق الداخل ولحرية الفعل. والوجه هي اشتقاق من الشخصية، وكلمة الشخصية المتداولة في أوروبا personality هي الدراما (أع)، اللاتينية persona وتعني قناع الممثل أي شكل محدد وثابت للظهور في الدراما (أع)، وشخصيتنا الفوتوغرافية، وجهتا الذي اعتمدناه في المرآة، هو أيضا قناع رقيق جداً صنعناه لأنفسنا، وكننا حمله يوميا ومواجهة الأخرين به، ولكي يسهل علينا أن نتحرك داخل الجماعة. لقد أعدت الإنسانية حفلة تنكرية يومية مجانا، ودعت الجميع للمشاركة.

القناع البدائي

هناك شيء ما بدائي داخل أي قناع، ولكن القناع البدائي الحقيقي له حضور خاص شكلاً وموضوعاً فهو مفتاح للتلامس مع قوة الطبيعة والكائنات الخفية، يخرج بنا من وجودنا المعروف، لاصطياد ما لا نعرفه. هذا هو جوهر القناع البدائي. فنحن نحتاج إلى قوة ما خفية نعلم بوجودها حسيا وحدسيا ولكننا لا نملك معها براعة التخاطب المباشر، نحن نلجأ لهذه القوة كي تسقط المطر وتمنحنا الشجاعة لمواجهة وحوش الغابة ولكسر قوة الأعداء، نطلب منها أن تهبنا جزءاً من قدرتها كي نواصل الوجود والتكاثر والنماء والخصب. القناع والطقس، الرقص والموسيقي هي أدواتنا للخروج من حالنا المعتادة، وكي نتهيأ لاستقبال هذه القوة واستحضارها وبقاء فعلها فينا. هذا هو القناع البدائي سيد الأقنعة جميعا، ووظيفته أن نختلف عن ذاتنا لاستقبال الطاقة الكبرى والتخاطب مع روح الكون، ومن هذه الوظيفة تحددت عناصر القناع التشكيلية: اللون والملمس والحجم وصياغة الملامح. فشكل القناع البدائي هو شكل الرأس الذي يجسد نداء الإنسان لقوى الوجود الخفية، الباب المفتوح لدخولً قيرة الكون، ولذا لا مجال للتناسق والمنطق في صيباغيته، وإنما هو خروج كامل باللون والشكل، تداخل للأعضاء والكائنات والرموز، وهو في المحصلة الوجه الإنساني ورغبة تجاوزه معا، هو الوجود المحدود للوجه ومحاولة شحنه بما لا يحتمل في بناء واحد. وفي يومنا هذا يطل القناع البدائي علينا كإمكانية طليعية تتجاوز منطقنا، فهو يحرق مواقع الاتصال المنطقية بين أعضاء الوجه، ولا يعبأ بخبرتنا الاعتيادية، وإنما يمسك عبر حدس عميق بعناصر قوته، وقوة البدائي الذي يقف أمامنا شامخا هي في جوهره وليست في أشكاله.

رؤوس الألمة المصرية

ورؤوس الناس على جثث الحيوانات ورؤوس الحيوانات على جثث الناس فتحسسس رأسسسك (م)

تتحول الكاننات الخرافية بسهولة وتبدل أشكالها، تخرج من جسد إلى جسد بلا عناء: هكذا يصبح العفريت حماراً ثم سمكة، وسرعان ما تنمو له أجنحة ويصير نسراً يجوب

التاب ١٣٠ (١٩٩٧)

السماء. وفي القناع أيضا يخرج الرأس من نفسه، ليصبح رأس إنسان آخر أو حيوان أو طائر أو كائن لا تحديد لهويته. وفي تراثنا المصرى القديم نشاهد أجساداً إنسانية تحمل رؤوس حبيوانات ونباتات وأشياء وأدوات: رهط من الآلهة وأنصاف الآلهة، والكائنات المقدسة: حورس له رأس صقر وهاتور رأس بقرة، وسخمت رأس لبؤة وسوبك له رأس تمساح، أما ماعت فلها أحيانا رأس على شكل ريشة كتابة. هو إذن جسد إنساني ويزيد، أو جسد حيواني ويزيد، تداخل بين جسد وجسد ولكن هذا التداخل له سحر خاص، فجسم اخناتون يرفض الخضوع للفصل بين الجسد الأنثري والجسد الذكري لأنه فوق الثنائية، له حضور مفارق عن الجسد المتميز جنسياً، فالوعى الأسطوري لا يستوعب بقاء كل كائن داخل جلده وشكله الوحيد. أليس ذلك التحديد الصارم ضربا من الفقر أو إهدار الإمكانيات، لأن الوجود سيفقد طعمه ويخضع لمنطق رتيب؟ إنه تقبل الواقع كما هو، بلا احتمالات أخرى، أي غياب فرصة الامتزاج والتداخل وتجاوز الذات. فلماذا لا نجرب مثل "أبو الهول"، أن يقع رأس الإنسان الذي نألفه جدا فوق جسم أسد؟ هل سيصبح قناعاً غريباً لرأس الأسد، أم يصبح جسد الأسد الرابض دعامة وسندا قويا لهذا الرأس الحكيم والواثق؟ لا هذا ولا ذاك، هناك درجة دقيقة من الاتزان، تسمح بهذا الازدواج، لا يخضع فيها جسد الإنسان لرأس الطائر. وإنما يلعب رأس الطائر دور الحالة المميزة لذلك الجسيد، وكائنات الفراعنة المقدسة كنز لا بنتهى للتوفيق بين الأجساد والرؤوس.

من القناع الفرعوني إلى وجوه الفيوم

أمام قناع الملك الصغير توت عنخ آمون تتداعى المشاعر الجليلة: احترام الموت وتجاوزه في فكرة الحياة المهدة. لقد اكتشف المصريون أمراً كبيراً عندما أصبح الموت لديهم لحظة انتقال مختصرة داخل سيال الحياة؛ هذه هي هدية المصريين للإنسانية. كان الفراعنة بقيمون للحياة ألف حساب، وكان القناع عندهم حلاً للتبدلات التي تعتري الوجه بعد الموت. فهو وجه أزلى، خالد اللامح، علامة للروح لا يصلها الفساد. ولكن مع بداية الأحتكاك الكبير بالبونان، تعلم المصريون فن الرسم بالشمع، وهو تقليد وصل إلينا من تصاوير تقاوم الماء، رسمها اليونانيون على مراكبهم. (٦١) وتسمع تقنية الشمع - مثل الألوان الزبتية -بدرجة عالية من الدقة في رصد الظلال وتجسيد الملامح لم تكن متوفرة للفنان المصري من قبل. ومع دخول المسيحية خفت الإعجاب بالصورة، فما بالك بالقناع، وهو حضور مادي كبير، ولكن المصالحة مع الصورة أو الأيقونة كانت ممكنة، لأنها واقع خفيف، أقرب إلى الإيحاء والتجريد الذي كان يتطلبه ابتعاد الإله الأوحد في سمائه. فلم يعد القناع ضرورة من جهتين، أولاً لأن المحاكاة الدقيقة أصبحت ممكنة باكتشاف الشمع الملون، وبدايات التصوير الزيتي، وثانبا لأن القناع تعارض - بحضوره المادي وتجسيده للرأس - مع خفة الروح ومع درجة من التحرر من الوجود المادي والحسى جاءت بها الأديان التوحيدية. ومن هنا استبدلت وجوه الفيوم بالقناع الفرعوني، فقد أصبح للموت دور حاسم في الوجود وبدأت الحلول التشكيلية المختصرة والهندسية التي اعتمدها الفنان الفرعوني القديم تختفي، وبرزت الأتا دقيقةُ الملامع والمشاعر على الوجوه بكل خصوصيتها وتفردها. وببساطة لم يعد الفرد العادي، رغم محدوديته وتكراره، قابلاً للاختصار.

الله ۱۳۱) الله (۱۹۹۷)

روح الغابة

الملامح الزنجية هي أقرب ما يفد إلى الذهن عند تصور قناع أفريقي، ولكن هذه الإحالات سرعان ما تختفي عند النظر إلى الأقنعة الفعلية، ورغم ذلك تظل للقناع الأفريقي مناطق خصوصية محددة، فهل هناك روح خاصة يعكسها هذا القناء، رغم تعدد أشكالً الوجود والحباة في القارة؟ وهل هي روح الفابة الأفريقية بالتحديد؟ وهل هناك ما يمكن تسميته بالملامع الأفريقية؟ لاشك أن العَّابة - وهي لكثافتها وصعوبة الحياة فيها - أكثر تحصناً من أطراف القارة، ولذا فقد حافظت لقرون طويلة على أشكالها وفنرنها، بينما تعرضت الأطراف للامتزاج والخلط. الغابة إذن هي العنصر الحاسم في الحديث عن أفريقيا وليست الصحراء ولا المدينة وخاصة فيما يتعلق بالقناع، كما أن التركيبة الزنجية للجسد تسيطر بدرجات متنوعة على شكل الجسم الإنساني لأغلب أبناء القارة، ويبدو هذا أيضا في البنية التشريعية للوجه وشكل الحركة والأداء الجسدي، حتى في بلاد أطراف القارة مثل مصر، ويكفى النظر للوجوه الفرعونية لتأمل نفاذ هذه العناصر داخل بنبة الوجوه والأقنعة المصرية القديمة. وهكذا يمكن أن يبدو الملمع الزنجي مسيطرا على أغلب أبناء القارة، ولكن عند النظر إلى القناع الأفريقي سنجد أن صانع القناع ليس مهتما بإظهار هذا الجانب، أي بتحديد السمات، وهذا أمر يدعو للتأمل، لأن أغلب هذه الأقنعة تم إبداعها في منطقة وسط أفريقبا وشرقها الاستوائي وفي الجزء الجنوبي من الساحل الفربي، أي أنتج في الغابة وفي الجزء الزنجي من القارة، ومع ذلك فإنه وجه معمم لا يرتبط بالضرورة بالوجه الأفريقي: إنه الوجه الذي تصنعه الغابة، وفيه تندمج أشكال الطبيعة وأشكال الحياة مع روح الكون وطاقته السحرية، هو الأحجار والحيوان والإنسان والنبات معاً. ومن هنا سيصعب علينا بل ويجب ألا نبحث عن الوجه الزنجي في قناع الغاية باعتباره أحد الملامح المميزة. فهذه ثلاثة أقنعة من النيجر والكاميرون وليبيريا: الأقنعة الثلاثة لا تشي بملامع زنجية، والقناع الخشبي من ليبريا غوذج بالغ الجمال لوحدة الكائنات، الإنسان والنبأت والطَّائر معاً، في معادلة دقيقة يصعب قصل عناصرها.

القناع الأفريقي حالات كلاسيكية

هل يمكن الحديث عن كلاسيكية أفريقية؟ قد يقردنا تأمل الأقنعة للإجابة، فهناك أجناس محددة من الأقنعة تبدو فيها العناصر الزغيبة واضحة (١٧)، وهي الأقنعة الأقرب في صياغتها إلى الصياغات الكلاسيكية للوجه: هنا يمكن أن غيز الشفاه الغليظة والأثف الزغيى القصير بفتحاته الكبيرة، وفي الأنعة التي تنظب تحديداً ومصداقية لوجه إنساني بعينه، لضرورات ترتبط يوظيفة القناع نفسه – وجه الحاكم وجه المتوفي الشاب. إلغ – يمكننا أن نتحدث عن أداء كلاسيكي للقناع الأفريقي، ونقصد بالكلاسيكي هنا بالتحديد احترام النسب الطبيعية للوجه ومحاولة الاقتراب من تشخيصها بأكير درجات الأمانة وعدم التحوير، حتى وإن تم ذلك داخل إطار مبسط. وهو أمر سنجده أيضا في كثير من رؤوس التسائيل الفرعوتية الكلاسيكية التي هي أقرب إلى شكل محدد للمحاكاة، يعتمد في الأساس على درجة الدقة في الثقل من الواقع إلى العمل الفني، وعا يعنى ذلك من أن حضور التفاصيل درجة الدقة في الثقل من الواقع إلى العمل الفني، وعا يعنى ذلك من أن حضور التفاصيل المفردة لد دور يقوق الرغبة في التعميم والرمز: من غانا يجي، هنا القناع الصنوع من

الذهب، ورغم تلخيص شكل العين وشعر الذقن إلا أن الفنان احترم النسب التشريحية للوجه بهارة الإنساني بل وتم تطويع وتشكيل القناع للإيحاء بتفاصيل التشكيل العضلي للوجه بمهارة بالغة، أما القناع الآخر فهو من نيجيريا وهو مصنوع من البرونز، وفيه أيضا هذه المزاوجة بين الحلول المختصرة والحلول التشريحية الدقيقة وخاصة في منطقة الأنف والوجنات، وفي صياغة الفم نزوع طبيعي للمحاكاة. وننتقل إلى قناع لوجه امرأة من الكونفو مصنوع من الخشب لنجد نموذجا لهذا النزوع الكلاسيكي الأفريقي الذي تمتزج فيه القدرة على الصياغة الطبيعية للجه مع الحلول المختصرة والهندسية، فالحاجب مختصر وفتحة العين أيضا ولكن الخد والذقن والاستدارة العامة للوجه هي من باب التدقيق الكلاسيكي في مطابقة الصورة للواقع. إنها نماذ ولكن الخد أيضاً ، ولكنها تشي في مجملها بوجود هذا النوع الأفريقي الخاص من الكلاسيكية، وفيه تجمد الملامع الزخية للقناع.

القناع الأفريقى: حالات نجريدية

يكن أن نلمع تباراً ثالثاً للأقنعة الأفريقية، أقرب إلى روح التجريد. يصنع أقنعة لا تقدم شكلا يكن التعرف عليه ولا تحديدا بصرياً له، ولذا فإنها نفتح الباب لكل التفسيرات. القناع المجرد يتجاوز بذلك القناع المجسد لشكل النبات، أو خليط الكائنات، ففي التجريد تبعد المسافة كثيراً بين معالم الوجه والحلول البصرية التي تشير إليه ولو من بعيد، بحيث لا يكن للعين أن تتعامل معها إلا يوصفها إشارات مغلقة على نفسها. ولا يتوقف دور القناع المجرد على الإخفاء وحده، فالتجريد في القناع، يقف حائلاً أماء محاولات الاختراق، ويفتح الاحتمالات على مصراعيها، فهو إذن قناع مغاير، لا يستبدل الرأس برأس آخر، ولا حياة بحياة، وأغا بنتفى فيه أي تشخيص محكن، وهو القناع الوحيد الذي يعتمد في دوره على غمرض الاحتمالات القائمة خلفه، أكثر نما يقدم هو نفسه.

القناع الإفريقي بين الاستطالة والتناظر

لماذا يتكرر قانون الاستطالة في أغلب الأقنعة الأفريقية؟ ولماذا ركز الفنان البدائي جهده في رصد التناظر؟ نعوف أن هناك أقنعة مدورة وأخرى مثلثة أو مربعة، وهناك القليل القليل من الأقنعة غير المتناظرة، ولكن يظل القانون العام والحكم للتشكيل في القناع هما عنصرا الاستطالة والتناظر، كما لو كانا في القلب من روح الإسدن القدم. وبكن أن يبحث في هذا علماء الأنثريولوجيا وعلماء النفس وقد يكتشفون أن إجابة، وقد بكون الجواب بسيطاً للغاية، فالوجه الإنساني مستطيل ومتناظر أيضا بطبيعته، فما وجه الغرابة إذن، أو ما حكمة السؤال، ولماذا لا تنظر إلى هذه الاستطالة وهذا التناظر بوصفهما نوعا من المبالغة في النسب المرجودة أصلاً؟ قد يكون هذا كافياً، ولكن هناك شيئاً ما يظل مثل السر، ففي أعمال التصوير والنحت في العصور المحربة أجساد بالغة الاستطالة، وفي حضارة الأزتيك والمايا بأمريكا اللاتينية، والبدايات المخوية، والبدايات

نحت جاكومتي أعماله التي تستعيد حالة الجسد البدائي لجاً إلى التعامد والاستطالة . وقد تكون آسيا القارة الوحيدة التي لم يهيمن عليها هذا الحل، لأنها اعتمدت على الاستدارة وحركة القوس، فلماذا تردنا الاستطالة حتى الآن إلى هذه الروح القديم؟ وكيف لعب التناظر دوره في تأكيد هذا الامتداد الرأسي؟ ولماذا لم يعتمده الآسيويون؟ سنحاول بالطبع أن نجد إجابات لنا، ولكن في جميع الأحوال لم تكن الاستطالة عند البدائي موقفا، ولم يكن التناظر وجهات نظ - (٨)

ملوك الشرق الملثمون

يلعب القناع أيضاً ضمن وظائفه دور اللشام، الغطاء الذي يخلق رغبة الكشف ومعرفة المختبى، خلفه. وكان ليوناردو دافنشي يكن الاحترام لملوك الشرق العظام، ويرى أنهم يحجبون وجوههم حتى تظل محتفظة بسحر ظهورها، كما لو كان الظهور المستمر للشيء يفقده قوته. (أنه فالملك الملثم في صحراء العرب، الإمام الغائب، والإمبراطور الخفي في البيان، هي حالات لتجسيد قوة الغامض والمحجوب الذي لا يتجلى الإ بقوة وبشكل مفاجى،؛ وكان ليوناردو يستخلص من ذلك درساً عظيما للفنائين وهو أن ظهور اللوحة يجب أن يكرن في قوة تلك اللحظة التي يكشف فيها الملك الملثم عن وجههه: الحضور المفاجى، للرجه وقوة كشفه لسحره وسطوته. هكذا كان ليوناردو - وهو مؤسس حقيقي لكلاسبكية الفرب - يتأمل حكمة الشرق في ثنائية الحضور والاختفاء.

من أفريقيا إلى أوروبا

بادر الفنانون الحقيقيون، وكما هو حالهم دائما، إلى الإعلان عن ربيتهم ومخاوفهم، عندما احتل العلم موقع القلب في الاهتمامات الإنسانية، وأصبحت فكرة التقدم والتطور قوة دفع لاتناقش: قيمة مطلقة قادرة على قيادة البشر. وأصبحت الدائرة محكمة عندما عقد تخالف راسخ بين العلم والتكتولوجيا والسوق، وكان أحد أشكال الإعلان عن ذلك الفاق تحلق هو البحث عن مناطق للقوة في تجارب قديقة، والتقنيش عن جوهر إنساني مختلف، وكانت الأشكال البدائية أفضل منجم أعيد اكتشافه منذ نهايات القرن التاسع عشر، وهكذا تمت الاستعانة بالبدائي مرة اخرى. لقد رحل الفرنسي جوجان Gauguin عرب وهكذا أمن الهولندي فان جوجان Gode عن باريس بقلبه أولاً في منافق من منافق عند عما عن القرة المحات والمنافقة السحرية الرائعة أدلاً منفى الكون كله. وحاول الإيطالي مودلياني Modigliani في منحوتاته الأولى التي تنفى الكون كله. وحاول الإيطالي مودلياني Modigliani في منحوتاته الأولى الكنف عن تلك البساطة والقوة البدائية في الوجه الإنساني، وكان كل ذلك تحهيداً رائعاً لما فجرد الأسباني يبكلس Picasso المحكمة بين الوجه الإنساني، وكان كل ذلك تحهيداً رائعاً لما الخرير عاكومتي Bechmanı وغيره على وعي بقموة هذا الاكتشاف. وكان السويسري الكبير جاكومتي Giacometti ويتعالى العكن بتناول الفتاع في ذاته، وجعله النف البدائية وي الرجعا في البدائية وي البدائية وي الناس بيكمان المكس بتناول الفتا قد اكتشف أنذاك قوة البدائية وي البدائي وكان البلجيكي إنسور Edicometti إنساني، وكان البلجيكي إنسور Ensor على العكس بتناول الفتاع في ذاته، وجعله النفر البدائية وي انسور Ensor على العكس بتناول الفتاء وي ذاته، وجعله

عنصراً لازماً في أعماله، بوصفه إمكانية ظهور أخرى موازية للرجه؛ ولكن المرهبة الساحقة التي امتلكها ببكاسو هي التي مكننه من النفاذ بقرة إلى قلب المشكلة. لقد رحل ببكاسو بعينه إلى الفن البدائي عامة، وإلى القناع الأفريقي بشكل خاص، وأدرك مناطق حكمته الكبيرة، وقكن عبر إعادة تقطيع مساحات الوجه والأنف ووضع الأعين من الإمساك بقوة المشاعر البدائية: شي، من دمج السحر بالفطرة برجفة الكرن الكبير معاً في وجه واحد. لقد استعاد بيكاسو في وجوهه وهي أقوى ما أنتجه نحتاً ورسماً وتصويراً، قوة المضور الففل، قوة الطبيعي والصمت: استعاد قوة حضور البدائي بعد أن سقط عن وجهنا المتحضر طابعه البطولي، بعد أن فقد الرجه الإنساني غموضه، أو بعبارة أخرى عندما فقد سحر النفس

هوامش

۱- راجع:

Elias Canetti, Massa e potere, (Milano: Adolphi, 1981), p. 452.

٢- الرجع السابق، ص ٤٥٧.

٣- راجع:

Enciclopedia Garzanti dello spettacolo (Roma: garzanti editore, 1982).

٤- راجع:

Dizionario Hazun della lingua italiana, 1983.

٥- صلاح عبد الصبور، الناس في بلادي (بيروت: دار العودة، ١٩٨٢)، ص ١٥٤.

٦- راجع:

Euphrosyne Doxiadis, The Mysterious Fayum Portraits: Faces from Ancient Egypt (Singapore: Thames and Hudson, 1995).

٧- راجع:

Margaret Trowell. L'arte in africa e oceania (Milano: Rizzoli. 1968).

۸- راجع:

Marshall McLuhan e Harley Parker, *Il Punto di fuga: Lo spazio in poesia e pittura*, trad. Francesca Gorjup Valente e Carla Plevano Pezzini (Milano: Sugar Co Edizioni, 1988), p. 53.

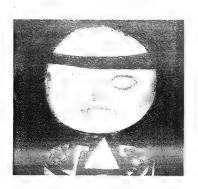
 4- ليرتاردو دافنشي، نظرية التصوير، ترجمة عادل السيوي (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٥)، ص ٤٨.

صور المقالة



إطلالة أخيرة على العالم بعين غائمة وحضور واهن. رميراندت أخر صورة شخصية رسمها رميراندت لنفسه White. Rembrandt (London: Thames and Hudson Ltd.

Christopher White. Rembrandt (London: Thames and Hudson Ltd., 1984), p. 138.



الوجه : كل الاحتمالات مفتوحة پول كلى، زيت على ورق ٤٦ x٢٥ ــم. Carlo Pirovano, ed. *Paul Klee* (Firenze: Electa, 1981), p. 62.



فى تناع الرقص يمكن الجمع بين وجهين معاً للاحتفاظ بإمكانية النظر مع تعدد الحركات. تناع من نيجيريا، خشب ٣٩ سم. Margaret Trowell, L' arte in Africa e Oceania (Milano: Rizolli.

1968), p. 63.



طارد الأرواح الشريرة

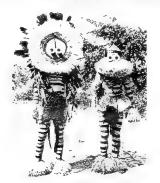
تناع برناني من الفخار.

Walter Torrugge, L'arte europea delle origini (Milano: Rizzoli Editore, 1969), p. 162.

١٩٩٧) ١٧ أَلِفَ ١٧ (١٩٩٧)



شخصيتنا الفوتوغرافية هي قناعنا اليومي الخفيف. عدسة سايدر كبتيا من مالي. 45. "Revue Noire." African Contemporary Art, 15 (December, 1994): 45.



قناع من الكونفو، لإبعاد الفضوليين والغرباء.

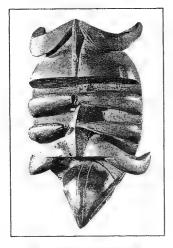
خليط من القسوة واللطف، العنف والسخرية. Margaret Trowell, L' arte in Africa, p. 23.

الت ۱۷ (۱۹۹۷)



قوة الحضور البدائي، نداء للتماس مع طاقة الكون. فناع من النبجر، خشب وعظام وخيش وألباف نباتية. Margaret Trowell, L' arte in Africa, p. 67.

(۱۹۹۷) ۱۷ ألف ۱٤.



قناع من النيجر: الحشرة والطائر. النيات والحيوان والإنسان. كل الرؤوس محكنة معاً في نفس الوقت. خشب ملون ٣٢ سم.

Margaret Trowell, L' arte in Africa, p. 69.



وجه شاب من القيوم: لم بعد الإنسان العادى قابلاً للاحتصار، بدء ظهور عواطف الموت على الوجه.

خليط من تقاليند السوتان والمصريين في التصوير.

Euphrosyne Doxiadis, Fayum Portraits, p. 115.



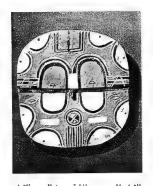
الاستدارة والنعومة مذاق أسيوي في الصياغة.

تناع من المسرح الياباني. Jacques Burdick, Il Teatro (Milano: Mondadori. 1978), p. 96.

ألف ١٧ (١٩٩٧) 184



النفيط البدائي والحلول الكلاسيكية معا. نيجيريا، قناع من البرونز ٣٣ سم. Margarel Trowell, L' arre in Africa, p. 164.



القناع المجرد. مسافة قتد بين الوجه والقناع، وإضافات قنع الاختراق. وإضافات قنع من الكرنفو، خشب ارتفاعه ٢٥ سم.
Margaret Trowell. L'arte in
Africa, p. 48.



تزارج الحلول المسطة للرجه مع دقة التشريح والرصد الأمين للتفاصيل. العين واللعبة تبسيط كامل، والأنف والغم أوب إلى المحاكاة الطبيعية. ويناء عناه المحاكاة الطبيعية المحاكمة المحاكمة للمعتقدة مناه مصنوع من اللغم ١٨ مم. Margaret Trowell, L' arte in Africa, p. 173.



حالة كلاسيكية لوجه إمرأة.

قناع من كينشاسا، خشب ٢٤ سم. Margaret Trowell, L' arte in Africa, p. 28.



إعادة تركيب الأعضاء واستدعاء قوة الحضور البدائي. بيكاسو، وجه امرأة (١٩١٧).

L'éternal feminin (Basel: Galerie Beyeler, 1989), plate 51.



الاستطالة والتناظر مزج بين تقاليد البونان والمعصور الوسطى وحضور قوي للقناع الأفريقي أيضاً.

مودلیانی نحت علی حجر (۱۹۱۱ نفرینا). Douglas Hall, *Modigliani* (Oxford: Phaidon Press Ltd., 1979), plate 14.



القناع الأفريقي وحلوله البصرية تسيطر على العمل بأكمله. چاكومتي، نحت برونزي (١٩٣٦).

Colin Rhodes. *Primitivism and Modern Art* (London: Thames and Hudson Ltd., 1994), p. 183.

البعد الإثنوجرافي للعمل الروائي : شمادة

ميرال الطحاوي

البدء بالتساؤل قد يكون انشائياً..

ما هو الدور الإثنوجرافي للأدب؟ وما قيمته، وما دور الهيمنة الثقافية - عملة في شهوة الترجمة - التي توجه الرواية على وجه الخصوص لتنحية القيم الجمالية جانباً والاتكاء على أدوار أخرى، تستمد منها بعض قيمتها، إن لم تكن كلها، هل يمكن رسم خريطة للإبداع الروائي المصري في ضوء تقسيم إثنوجرافي يمثل في الوقت ذاته اتجاهات عامة تمثل سطوة المكان بؤرته؟ رغم أن هذه التعددية المكانية تسفر عن نفسها في نصوص شديدة التغاير: نرية، صحراء، وادي قروي، صعيد، حارة، قرية، هامش قاهري عشوائي...؟

(الاستمرار في التساؤل يشعرني بغنائية مبلودرامية تتفاقم دون إرادتي) هل هذا الدور الإنترجرافي مرتبط بطفولة الرواية واعبائها الوظيفية وتوجهها إلى التأريخ والتعليم والوعظ التربوي، ثم اخيراً توجهها إلى إطار الوصف الإثنوجرافي لطقوس وعادات وتفاليد وطرائق الحياة لجماعات إنسانية هامشية أو معزولة ما زالت محافظة على غرانبيتها؟

ثم إلى أي مدى تستطيع هذه الرواية الاحتفاظ بخبرتها الإنسانية وقبيمها الجمالية؟ وإلى أي مدى تضيف إلى التراث الروائي المكتوب مغايرة أو ابتكارا؟

أتصور أن الرواية العربية تسير تجاه تشكيل هوية لها، وتأكيد فرادتها الثقافية، باستنهاض موروث الحكي العربي، أو بتأكيد خصوصية عوالمها المطروحة روائياً، أو باكتشاف جذر ثقافي كامن وجودياً داخل ذواتنا. كل ذلك في عباءة الجنس الرواني المتأصل.

(التعميم يشي بالتسطع)، لكن كان لا بد من الإشارة إلى أن خريطة الإبداع الروائي تشكيل النص تشير إلى تجارب كبيرة حاورت هذا البحث عن هرية وخصوصية سوا، في تشكيل النص بنائياً، أو مضمونيا؛ هذه التسجيرية تماست بالجانب الإثنوجرافي وخلقت إشكالية (الغرائيية/القيمة) على أكثر من مسبترى. وتفاقم هذا الدور بمغازلة الترجمة ومحاولة تفصيل نصوص وصفية تقدم خدمة مجانبة على حساب الإبداع، أكدت توجه الخطاب الروائي لقارى، "أخر" يدخل تجارينا الروائية من حيز التعريف بالشرق العجائبي وهذه النقطة تدخلنا، لا في توجه الخطاب فحسب، بل في إشكالية أكثر تعقيداً هي (السلطة/النص). هنا لا تصبح الكتابات الغربية، التي كانت تصف الشرق مرتع الكشف والرحلة والرحالة أو الكتابات الغربية التي قادها وصف مصر وتراكمت لتصبح جزءاً من إدراكنا لفشرات تاريخية مطمورة على الصعيد الاجتماعي والتاريخي -تاريخ الحياة الاجتماعية- تؤكد هذه

الف ۱۷ (۱۹۹۷)

الاشكالية أننا نسقط في هوة أكثر مخاطرة، فمن حيث أردنا الإفلات من سلطة النص الروائي الغربي كموجه للتطور والتجريب، نسقط في هيمنته على الحطاب الرواني باعتباره "آخر" مُستقبلاً لما نكتب، فتكتسب الابداعات جزءاً من قيمتها باحتفائه بها أو المكن.

جدل "الأنا والآخر"، إشكالية الوعي والسلطة. القرة والمعرفة.. محك جديد يهمش القيم الجمالية جانباً ليفسح المساحات لأدوار أخرى للرواية.

(استرسلت أكشر من اللازم، ولا بد أن أعود من حيث أتيت) ولقد أتيت من أول رواباتي الحياء التي ساقتنا إلى الكثير من إشكاليات الوعي بالكتابة.

اربد أن أكتب رواية تكتسب قيمتها – أساساً – من الفن وجمالياته ولا ضير من بعض الأدوار الأخرى مثل الدور الإثنوجرافي، أو محاورة الأثنروبولوجيبا التاريخية أو النسوية من أكثر من معبر، شريطة ألا تكون هذه الأدوار استجابات لمراقب خارجي، يندرج فيها النص تحت تصورات "الآخر" الأقوى، الأعلى، المهيمن.. إلخ.

لكن هذا الآخر طفر في النص من حيث لا أدرى، فأن إحدى الشخصيات الأساسية والموجهة في الرواية هي باحثة إثنوجرافية ترصد الشرق الأسطوري وتعد أبحاثها عن البدو وحياتهم الاجتماعية، وبصرف النظر عن رؤية النقاد لهذه الشخصية سوا، باعتبارها ضرورة لإبراز هوية البطلة، وأداة في صراعها الوجودي، إذ أن الحضارة، ممثلة في هذه الشخصية، هي التي تصنع تم وقات البطلة؛ أو الرأى الآخر الذي اعتبر وجود أن من قبيل الحشو والرغبة في مسابرة زج العنصر الأجنبي في مأزقنا الاجتساعي، الحقيقة أني لم أخلق أن قاماً بل حاولت قدر الإمكان نفي شبهة هيمنة عوامل من خارج المكان بكل دلالاته، لكن وجودها جزء من حتمية تاريخية لا يمكن فقيها أو التفاضي عنها.

بقى بعد العراك الحضاري وسطوة الآخر وهيمنته الثقافية إشكالية المكان وقدرته أو دوره في الخلق الإبداعي.

إذا كان النص يطرح خصوصيته من خصوصية عوالمه وبكارتها وندرة تناولها أدبياً يحكي عن البدو في مجتمع وثقافة زراعية، وإرث حضاري فرعوني يمثل هذا الجذر الثقافي؛ فهل غدت البداوة في هذا الوادي مراهنة على اللا مأهول، الفرائيي، السحري، وهل تكفي تلك المراهنة على خلق رؤية جمالية في متن روائي؟ والسؤال الأهم في نظري كان امتلاك النص الشفاهي، والمأثور الفولكلوري والزخم الأسطوري، والتخيل لتاريخ اجتماعي غير مكتوب، الناهض أساساً من إمكانات الحكى المتخلقة من هذا التراث، امتلاك تجربة تسعين بكل ذلك وقتلك ثقلاً بضعها في مواجهة تجارب أدبية كبرى، ويحجم من نزعاننا الاستهلاكية لما يفرزه الأخرون حتى في مجال الإبداع، هل تدلى الرواية العربية بدلوها بشكل إيجابي في مسيرة تطور الرواية وتتمكن من تأصيل ذاتها وإطلاق أقصى طاقات حبوبتها من هذا الموروث؟ أعتقد أن التجارب الكبرى في الرواية العربية تأسست على تلك الحقيقة.

بالنسبة لي لازلت أعتقد أن طقس الحكي الشعبي يحمل إمكانيات سحرية، وأنظمة سردية شديدة الشراء، ولم يلتفت لها أحد، الحكي الشفاهي وطرائفه السردية على ما يدعيه من بساطة وسذاجة يكفل تنوعاً وثراء على كل المستويات الجمالية. ثم إنه يؤصل هوية

۲۶۱ ألف ١٧ (١٩٩٧)

حقيقية للرواية في مواجهة النسخ والتكرار واللهاث وراء أشكال تم استهلاكها سلفا، ويكسر- في الوقت نفسه- إشكالات التلقي التي بشتها الرواية الحداثية بقلقها الميتافيزيقي وتعقيداتها الوجودية وتجاريها الذهنية المفرطة في التجريب والعبث، والتي ظلت بعيدة عن اهتمام العامة والنخبة على حد سواء وسببت تفاقم الهوة بين القاص والمتلقي على عكس جماهيرية الحكي الشفاهي التي لا تنفي قيمته ولا عمقه بل تؤكد عبقريته في استقطاب السامعين. وإن ظل الحكي الشفاهي مرتبطاً لدينا في الدراسات الفولكلورية بالسير والملاحم فإني أؤكد ما للأساطير والحواديت والأغاني الشعبية من دلالات كثيفة ومتنوعة.

(اعتقد أنني لا بد أن أحدد محاور لحديثي بدلاً من تلك المتاهة)

- البعد الإثنوجرافي والهيمنة الثقافية
- تشكيل الموروث الفولكلوري روائياً
- النسوية.. المعبر الأنثروبولوجي الأخير.

البعد الإثنوجرافي والهيهنة الثقافية

هل أستطيع أن أقول أن الصحرا ، كثقافة رعوية أمومية يتقاليدها وينياتها الاجتماعية أعمق تأثيراً على تشكيل عقولنا وإدراكنا واستجاباتنا للتطور من أي عوامل أخرى؟ هل تصبح للحقيقة الجغزافية هذه الخصوصية الثقافية والحضارية – في ضوء ما اكتشفه جمال حمدان للجغرافيا من دلالات – وهل تصبح الصحراء أكثف حضوراً في الرعي من حدود المكان، والمأثور الفولكلوري، والتاريخ الاجتماعي المطمور – فهي ليست امكانية اسطورية تفجر بنية النص الحداثي، وتمده بالغرائية والسحر فحسب وإن كانت كل ذلك معا وأكثر هل تخرج الصحراء من طور الحقيقة الجغرافية التي قرضت نفسها على قلب قارتين تماستا وقازجتا وتبادلتا النزوح السكاني إلى حيز الجذر الثقافي الكامن رغم كل ما ندعيه من حداثة وتغريخ؟ وهل تصبح هذه الحقيقة بعد إضافة البعد الإيديولوجي لفكرة الشمال/الجنوب، الغرب/الشرق، خصوصية تضفى أبعاداً على الهوية في مواجهة "الخر"؟

بالنسبة لي لم أعرف المناخ الصحراوي إلا من نافذة السيارة وأنا أمر في الطريق، ألم بقابا النخل وصفرة الأرض، وقسوة الفضاء، وأشعر من تلك النافذة أن هذا العالم يمنحني دفته، كما ينحنى البحر خوفاً غامضاً. عرفت فقط الحياة الاحتماعية لبشر بنتمون ثقافيا لهذه الصحراء.. هامش منعزل غير مطروق، غامض يتحلل بفعل التفيرات الحضارية، ويترك خلفه مراثيه، أبواب تسع قوافل الجمال، وقوافل لم تعد تمرق، مرابط للخيل، وكساد في تجارة الخيول، طيور جارحة للصيد والقنص، وشباب عاطل ينتظر رواجاً نقطباً لسلعة الأمراء، لا تطرح الرواية مكاناً بقدر ما تطرح بشراً تصنعهم ثقافة المكان وتشكلهم تفييراتها، ويتفاعلان معاً مداً وجزراً. فيخلق المكان فيه ثنائية ضدية قيمية أساساً، فالوادي بين جناحي صحراء ليست حقيقة جغرافية بقدر ما تشير إلى صراء الشقافة الزراعية الأبوية والثقافة صحراء ليست حقيقة جغرافية بقدر ما تشير إلى صراء السلطة. تلك الثنائيات التي الرعوية الأمومية؛ البداوة والمدنية، التنقل والاستقرار، الحرية والسلطة. تلك الثنائيات التي

الت ۱۷ (۱۹۹۷)

لازالت تحتفظ بقدرتها على خلق صراع روائي أو حياتي - هاجس كتابتي الأول.

الحكايات الخرافية عن أجداد يشاكلون الأسطورة، والاجتهاد لقاربة حياة تلك الجماعة البشرية المطمورة في تاريخ غير مكتوب ... أهرب من سطوة التاريخ إلى الأسطورة والوصف لكن تسقط الرواية في شرك الثلاثة.

وإن ظل الصراع الثقافي الحضاري هو المحرك الأول لتجربتي، فعراك الثقافات على رقعة جغرافية يسمع بهذا التجاوز والصراع مثل مصر، مد لي حبال الحكي وخلط بين التركي والبدوي والقروي وبين الأفارفة السود (العبيد) والفجر، وبين صراعات اجتماعية عليدة على صعيد اللون والعنصر والطبقة، فتعاقب الحضارات وتجاور الثقافات على أرض مصر جعل ذلك عكناً، مثل تعدد المناخات، والطقرس وتجانسها أيضاً.

هذا التقسيم الإقليسي – مشلاً– بحري، قبلي، جبل، واحة، وادي، دلشا؛ وهذا الامتزاج الثقافي من أفريقي نوبي إلى شرقي أسيوي، ومن فرعوني إلى روماني رغم تعدد مشاريه قد اكتسب على أرض مصر بتواريخ نفوذه واضمحلاله تجانساً مع المعطيات الأخرى، فلم أجد صعوبة في روايتي في مزج كل هذه العناصر في صراع خفي أو معلن.

ومن هذه الحقيقة أيضاً انبشقت خصوصية الصالم الذي أتناوله (يدو مصر) فرغم
تشاكل الثقافة الرعوية، ورغم تمازجها الفلسفي وبنياتها الاجتماعية والقيمية الثابتة فإن
ليدو مصر، خصوصية تاريخية وجغرافية وإثنوجرافية وثقافية تتصل بخصوصية وضع مصر
الحضاري، فيدو مصر بطون من القبائل العربية التي خرجت مع الفتح الإسلامي لشمال
أفريقيا أو في مراحل تالية ترصدها السير الشعبية في "التغريبة" أي النزوع غرباً، ويحكي
الراوي التقليدي بادناً كل حكاياته بعبارة: "فلما أمحلت نجد". وظلت الهجرات تناوش
الشمال الأفريقي تنفلاً وترحالاً بموازة الحراك القبلي الطارقي الذي اختص بالصحراء الكبرى،
وظل هؤلاء البدو يتمايزون عن المجتمعات التي تحتضنهم بأشجار نسب تنحدر من البيت
الهاشمي نفسد، محتفظين بصفات الإجلال والترفع (الأشراف) أو منتسبين إلى رؤس القبائل
الكبرى في الجزيرة، مفاخرين بنسب أحد الصحابة أو التابعين.

ويفعل المناوشات والجفاف وخصوية الوادي ومراعيه كانت الرحلة المضادة باتجاه غرب الوقت الوحاة محدودة؛ وكان البدو مستأسين بالصحرا ، ومتمتعين في نفس الوقت بهجمات اقتناصية تخيرات الوادي وبهجمات خاطفة، ظلت تؤرق فلاحي مصر وجعلت من البدو خصصاً على أكثر من مستوى أججه الاحتقار الذي يكنه البدوي لكل ما هو زراعي باعتباره يعنى رضوخاً واستكانة مخجلة لما معتنقه البدوي من كبربا ، وكان هناك عرب المناوية المناوية عرب الشام المتجولين شرقاً والمستأسين بجيب سينا ، الصحراوي. وكان هناك تقسيم طبقي قبلي حاد يجعل رعاة الماعز في مؤخرة التقسيم العنصري أساساً، ورغم أن حاجز الجنس والعنصر قد خفف الإسلام منهما قليلاً، إلا أن هذه التجمعات البشرية رغم توطينها أو استيطانها قروناً طويلة، ظلت تناضل في بقاء قايزها ، وظل الصراع الطبقي بين القبائل يثير كثيراً من الحروب والنزاعات وترك كل في السكان المصريين الكثير من الظلال القيمية والطقسية البدوية.

ورغم قوة الامتصاص التي بشير إليها جمال حمدان في ضوء مفهومه لعبقرية

١٤٨ أَلَفَ ١٧ (١٩٩٧)

المكان (١٠) فإن هذه القوة لم تكسر حواجز العزلة ولا التمالي من موقع النسب، ولا الصراع الاجتماعي: ورغم كل محاولات توطين البدو لاستئناسهم وكسر شوكتهم وتحجيم أدوارهم السياسية التي يلعبها وجودهم الحدودي، وتسليحهم ومشاركتهم في كل الحركات المناوثة للسلطة المركزية، ورغم الإقطاعات الكبيرة التي وهبتها أسرة محمد على لإغرائهم على ترك حياة التنقل، فقد ظل وجودهم يشير الكثير من القلق حتى أن مؤرخ الحملة الفرنسية جائيان لوبير يقترح لوقف نفوذهم، وإرغامهم على الاستقرار، فيقول: ينبغي على حكام مصر حتى يبلغوا بهم هذه الحال أن ينتزعوا منهم عن طريق هجمات خاطفة ماشيتهم، ويخاصة خيولهم، ذلك أنهم يصبحون مضطرين للاستقرار وعارسة الزراعة إذا ما حرموا من وسائل الهرب السريعة. وهو الذي يحد من غاراتهم وانتهاهم". (١٧)

ويؤكد في أكثر من موضع مؤرخو الحملة أن الأعراب قدر الفلاح المصري المسكين الذي يُنتهب ويُقهر، فهم يعتبرون أرض مصر عقاراً لهم، فقد "سعت كل الحكومات إلى ردعهم ولم تنجح في ذلك لأتهم احترفوا الكر والفر والهَجج في الصحاري بالخيول شديدة السرعة تتبعها الهجن".(")

ورغم ما أحاول به تفسير هذه الإشارات التاريخية واستيعاب دلالة الظواهر وربطها يقيمهم الاجتماعية، كمدلول أو مفهوم الفروسية والقوة، وتفسير أسباب احتقارهم للفلاح المصري باحتقار الزراعة نفسها باعتبارها حرفة تستلزم قدراً من الرضوخ والإذلال، فكثيراً ما تتضاءل هذه المنظومة القيمية والصراعات الاجتماعية التي يغفلها المؤرخ مهما كان حياده ليتم غين هذه الجماعات تاريخياً وإلصاق الكثير من التهم السياسية بها ثم إقصاؤها نهائياً منه بتهميش وجودهم التاريخي.

وفي صراع الاستقرار دأبت أسرة محمد على على إقطاع البدو من أرض النيل أملاً في توطينهم، لكن "ما كان البدو رغم ذلك لبألفوا حياة الاستقرار بسهولة، فلم يغير كثير منهم أغاط حياتهم، وظلوا يسكنون الخياء وتركوا الأرض للفلاحين ليزرعوها لحسابهم، واستبدوا بالفلاحين، فكانوا يأخذون ما يروق كهم من الأرض الخصبة ويتركون للفلاحين الأرض الأقل خصوبة، ولا يدف مون الضرائب التي ربطت على الأرض، ويطلقون إبلهم وأغنامهم ترعى في حقول الأهالي ووضعوا المجرمين والمتهربين من سداد ما عليهم من ضرائب محت حمايتهم." (٤)

التاريخ يتشابك مع الجفرافيا ليضفى عليهما الصراع الاجتماعي أبعاداً إيديولوجية عديدة، فهل كان صداماً إقطاعياً طبقياً، عنصرياً، أم صداماً ثقافياً قيمياً؟ أتصور أن الثقافة الزراعية من جهة، بكل ما تؤكده من قيم الاستقرار والخضوع وقيول الاستبداد، ومن جهة أخرى الثقافة الرعوية القبلية التي تضع القيم المضادة، خاصة الحرية والفروسية والقوة بكل معاني جموحها، كانا يتنازعان بشدة في ظل إرث فرعوني تتخضب به حضارة الوادي في جذورها العميقة.

من هذا الصراع وفي مواجهة الحضارة والمدنية واعتصاماً باض قريب كان فيه البدوي إقطاعياً موسراً تتغنى به الأغاني الشعبية وتؤكد هيبة "شيخ العرب" والاقتخار بالانتساب إليه ("ده أنا بنت شيخ العرب، ياخد الفقير يغنيه") وحتى في العديد القروي على الموتى كانت تطفو صورة شيخة العرب رمزاً للمهابة والصيانة: ("شيخة عرب والعبد لأبوها .. صعبت عليها نهار دفنوها").

الف ۱۷ (۱۹۹۷)

وفي مواجهة واقع درامي تفترض فيه القوة منطقاً جديداً بعيداً عن ظلال الفروسية القديم، وفي خضم ماض أبعد تمثله شجرة أنساب تتشابك لتطحن بداخلها أساطير عن عالم أوشك على الفناء - من هذه الأطراف الصحراوية التي زحفت عليها المدينة ببطء رأيت الفراغ حول البيوث الطينية الممتدة، والفضاء المطلق حزام من الحرمة حول البيوت والعزلة تجعل من الجوار نسبا لبطون القبيلة التي هجت كثيراً في صحاري مصر، ثم سكنت أخبراً فلم يعد هناك بد من التسليم بأن الدور السياسي قد انتهى، وأنهم في ظل السلطة المركزية قد تحولوا إلى رعية، وفي ظل الجيش النظامي تم الاستغناء عن أدوارهم البطولية، وفي ظل التطور الاجتماعي تدهورت أحوالهم المعيشية، فبينهم وبين فلاحي مصر إرث طويل من المظالم - والإعجاب الخفي أيضاً - وبينهم وبين المتغيرات الاجتماعية والحضارية إرث طويل من الرفض والعراك. فلم يعد بحوزتهم من نفوذ إلا نفوذ التفاليد الصارمة التي ماتزال تحكمهم، والتشيث بالعادات التي تؤكد هويتهم والتفاخر بأنساب غدت أضحوكة مشيرة للشجن، والحلم بسطوة ما ربما لا تجيء أبداً. فلم يعد لشتات العربان إلا الذوبان فيما تمايزوا عنه وترفعوا عليه؛ ملكوا الارض فملكتهم، ولم يبق إلا التشبث بالأنساب أملاً في خيط أخبر من الماضي الذي انفلت، والمكان والنسب يختلطان فيستسمى المكان بأسمائهم، وأسماء مشبايخهم، والأنسباب شجرة تزين الحوائط ولم يبق لهم إلا لقب واحد: "تجار الخيسول والصقور"؛ يربونها ويحفظون أنسابها ويتاجرون فيها، ثم احترفوا بعدها يبع الصقور الجارحة حيث يستهوى أمراء النفط اقتناؤها.

من هذه الدراما التاريخية أتيت، محملة بمكاحل ومراود وسيوف قدية، بارودة وقع عليها ديلسبس ذات يوم أو صورة لشيخ القبيلة مع سعيد أو عباس، خرطوش أثري من اللورد كبيل، عدة قنص، أو حجة لإقطاعات اتسعت شرقاً وغرباً لأرض لم يعرفوا كيف يزرعونها فباعوها وبقيت في خلاء البيوت روائح الماضي: دور كبيرة، ومرابط للخيل، ومجالس للسمر، وشقوق خيمة ينصبونها في الأفراح، وإرث خصبب من الأغاني والمجاريد والأمثال والحكايات والسبر لفرسان تركوا حرابهم في الأدراج للصداً والنسيان وعلى قول قائلهم:"الدنيا غيَّ دوم قبل. تخلي واسبها مهان"، أي الدنيا يا أخي دائماً قبل فتجعل الجال الرواسي تهان...

تشكيل الموروث الغولكلورس روائيأ

"مجاريد"، "حجة"، "شتيوة"، "علم" حدا، بدوي حار يختلط في ذاكرتي بأمشاج غناء مواز أسمعه من بنات صغيرات يختمن حك الأنية بالمغاني: "لونهم مخطوف أهل المحبة تملي"، "أحب ولا أتوب يا ناس شوروا عليا"، "نص الليالي وأنا ويا القمر ماشي"، "الفجر لاح يا قلة النوم يا أنا"، "قلبي مدينة وتاه مفتاحه، كترت همومه وقلت أفراحه"- مقاطع صغيرة كنت أسمعها بوله تتداخل مع الحداء البدوي ليعيد صياغة وجداني: "بيني ويبنهم أرسام وحدود.. كداب يا منام الليل"، أي أن المنام الذي يرى فيه أحبته كاذب لأن بينه ويبنهم حدودا ورسوما عافية على الجدران: "شكبت ماقضى مشكاي .. كميت جرح الأولان كادني"، أي شكوت ما قضى لي أحد شكوتي، كتمت فكادني الجرح أكثر: "بين بأسين ورجا

(۱۹۹۷) ۱۷ ألف ۱۵۰

خليت با عزيز العقل" أي بين بأسين ورجاء واحد تركت با عزيز عقلي؛ "قلت إلها يا عين إنسيه .. تساهينا وتسير عليه"، أي نصحت عيني بالنسيان فكانت تغافلني وتذهب لن أحب - هذا المأثور الشفاهي لم يجد من يجمعه أو يستخرج منه الدلالات التاريخية والاجتماعية؛ إنه السجل الوحيد الذي يبقى على التاريخ الحقيقي للبشر. فمن هذه المغاني التي كنت أجمعها عرفت المقصب، والتنتنة، والسكر الماكينة، والنبايل، والدمالج، ومفردات حياة بأكملها، بطقوسها وعاداتها وأزيائها.. عالم ثرى على كل المستويات وعلك إمكانات إسلوبية بالغة الطزاجة والعفوية. ومن ألسنة العجائز جمعت ما يطلقون عليه "تخاريف" بينما كنت ولا زلت أعتقد أن جمع هذه المادة مشروع قومي كبير، يقتضي مجموعات عمل للتأريخ الاثنوجرافي لجماعات بشرية قاربت على الفناء، لكن كل طموحاتي البحثية ذهبت هباءً، وبقيت لى عيني التي ألتقط بها نهايات المشهد الدرامي، ودفتر بلاحق مصادري التي تفني واحداً، وأحداً. وبعد محاولات كثيرة لتقريب اللهجة، وإعادة اللفظة إلى مهادها اللغوي، فـ"اليبآسين" هي يأس ويأس. و"الولاف" جمع إلف، وبالدمج والتخفيف والتدغيم تفيم مفردات اللغة، لكنها بفك شفرتها وغشلها والتآلف معها أعطتني مخزوناً من المفردات والإحالات التي أغنت خيالي عن هذه الحياة التي أقاربها. وبغض النظر عن توجيه روايتي لتقوم بعب، الرثاء لهذه الحياة فقد كان أمامي إشكاليتان: الأولى تتعلق بفكرة توظيف هذ المادة المجموعة بشكل جمالي يتجاوز الصاق أبيات من الشعر، أو الإحالة الأسطورية السطحية، أي كيف تصبح بنية الرواية مخلقة من موضوعها ومتفاعلة معه؟ كيف يتم دمج أشكال الحكيُّ الشفاهي داخل البناء ذاته فنكف بذلك عن استجلاب أشكال روائبة وتهجينها لتستوعب ذواتنا. فأحاول مرة عاشرة تجاوز هوس الحداثة وأسكب ورائي كل قيم التقاليدية والتجريب وأترك للمتن أن يحقق اتساقه مع محشواه محاولة بذلك أن تصبح الأساطير والأغاني جزءاً من شفرات النص وببقي الجزء الأكبر منها كامناً تحت سطحه تمدني دائماً عما أعجز عن ملاحقته تاريخياً عن تلك الفترة. أما الاشكالية الثانية فكانت تتعلق بإيجاد معادل موضوعي وخبرة نفسية وتجربة عميقة وصادقة تتواءم مع مادة الحكي وتقارب معأ عالمن: عالم خبرات روحي وعالم المتخيل البعيد نسبياً عن واقعي الآني.

النسوية: المعبر الأنثروبولوجي الأخير...

البدامة كانت مع العنوان "الخياء". رسمت خيمة وكتبت العنوان وتركت ذاكرتي تموج بترات الحواديت الذي أملكم. أدركت عمق مأزق المرأة التاريخي عبر الثقافات كلها، لأنه كان من الصعب أن أحذف تاء التأنيث من وجودي ولأن وضعية المرأة كاشفة إلى حد كبير عن تمرقات أخرى، ولأن العزلة تتوالد فإن البدو بحافظون على عزلة أشد للمرأة. "إن ما هابت السكك، شردت النعجة" مقولة اخترعتها على لسان الجدة (حاكمة) إحدى الشخصيات الرئيسية في الرواية؛ والمخاوف في عالمي هي زاد المرأة الوحيد، والضمانة المحققة لاكتنانها ولضمان عدم تمردها. إن الخياء في ظلها يغدو قدراً رحيماً، ترسخه المرأة لتفسها بنفسها، لأنه يضاعف قيمتها (مخبوءة) ولأنه يحميها من الذناب، والخساسين، وقاطعي الطرق، ولأنه الأمن الوحيد في خلاء مروع، فكانت العودة إلى البيت وإلى الأبواب المغلقة. كانت اختيار البطلة لأنها لا تقرى على مواجهة مخاوفها التي ترتب عليها من الخضوع للقيم القامعة والاندراج تحتها وتكريس قوى الاستلاب. هل هذا هو قدر نضال المرأة؟

هذا القهر التراتبي الذي تورثه المرأة للمرأة وتطلق عليه "إرث ودين من والد لمولود" هو مرادف القيمة التي تتزايد كلما فقدت الأثنى مقومات أنوثتها - الجمال الشباب - فهل ذهاب فتنة المرأة مرادف للحكمة والوقار والهيبة التي تتمتع بها كل العجائز حتى في المجتمعات الأمومية التي تصوغ المرأة معظم قيمه، فتطفو الذكورة حلماً وأسلاً في عالم مترع بالإناث؟

محاولة أن أهرب من هواجس الاحتفاء بجماعات هامشية أو ظواهر إثنوجرافية والانقلات من العناية بالبشر باعتبارهم فولكلوراً فقط، ورغبة في خلق نص يصيب أزمة روحي وتمزقاتها، ومن منطلق رفض الادانة أو الاحتفاء بعالم ما، وبحثاً عن تجربة حقيقية تعيد صياغة وجودي وتحققتي بقدر ما أحققها سقطت في "الإيديولوجيا الجنسوية" منذ الإهداء: "إلى جسدى، وتد خيمة مصلوبة في العراء"، ركضاً بين عالمين متوازيين: عالم روحي وخبراتي الوجودية بتمزقاته، وعالم متخيل أسكب على بطلاته أزمة وجودي في ظرف تاريخي مربك يعاني من ازدواجية قيمية محاثلة، ويتجرع نفس الإحباطات الناجمة من صراعات ثقافية عديدة، وترميزاً لأزمة عالم أكبر يتحول فيه البدو على اتساع دلالة اللفظة إلى حضر في بادية، في بنايات تشاكل ناطحات السحاب ويدواخلهم احتقار لكل معاني الاستقرار. إنهم متعلمون يحافظون على قيم التخلف باستماتة، محدثون يعانون معطيات الحداثة، ويلتحفون بالعزلة الرحيمة خوفاً من تقلباتها؛ غيبيون وخاضعون لطقس أسطوري وثني، بتميزون رجالاً ونساء بأقصى درجات العنف في النزوع للتحرر، وأقصى طاقات الكبت والاندراج تحت القيم المعطلة والمستبدة بكل تقاليده، قامعون ومقموعون في أن واحد. نعيش جميعاً في قلب هذه التناقضات ونحياها بركود صحراوي جاثم على صدورنا. كل هذا حمَّلته لبطلة صغيرة اسمها "فاطم" تعيش أسيرة فكرة الباب المغلق الذي يخبى، عنها العالم ويخبئها عنه فتعبر منه المخاوف وتسكن روحها ثم تحولها القفزة الحضارية والطموح للتمرد عبر الهرب الفردي إلى مسخ بحجل بساق واحدة. والهرب الأخير- متمثلاً في الهبوط إلى البئر- هل يوازيه هبوطها إلَّى الماضي؟ والموت القاسي النهائي هل هو نهاية مؤكدة لمحاولة الحلول الماضوية والاختباء منريح التفيير؟

في النهاية كل الذي حاولت الهرب منه رعا سقطت فيه، وكل الذي حاولت كتابته رعا يكتسب دلالات معاكسة بعين أخرى غير عيني ولا أملك الا شرف المحاولة وقلقها وجزونها أيضاً.

هوامش

١- راجع جمال حمدان، شخصية مصر: دراسة في عبقرية المكان (القاهرة: مكتبة التهضة.
 ١٩٧٠). ص ٤٩-٧٥.

آنظر الجزء الثاني من كتاب وصف مصر، ترجمة زهير الشايب (القاهرة: ١٩٨٩)، ص ٣٠.
 "تقسم، ص ٧٦ وما يعدها.

 على شلبي، الريف المصري في النصف الشاني من القرن التاسع عشر (القاهرة: دار العارف، ١٩٨٣)، ص ٢٧٧.

١٥٢/ التي ١٧ (١٩٩٧)

أسطورة الخلق في شرق أفريقيا عبد الحميد الزين

(ترجمة نبيلة إبراهيم) *

تقديم المترجمة

هذه الأسطورة التي قمنا بترجمتها هي فصل من كتاب المروج المقدسة لعبد الحميد الربن. وينقسم الكتاب إلى بابين كبيرين، إلى جانب الخرائط التي تين وضع بلدة لامو الربنية بها. هذا بالإضافة إلى الجداول السواحلية وطبيعتها الطوبوغرافية وتوزيع الظواهر الدينية بها. هذا بالإضافة إلى الجداول التي توضح بنية الأسطورة على المستويين الأفقي والرأسي، وأنواع الرسوز ودلالاتها، ثم سلالة الشرفاء في لامو. أما الباب الأول فيقدم دراسة أنثروبولوجية لبلدة لامو عاصمة جزيرة لامو التي تعد إحدى الجزر المبعشرة على طول الشاطى، الأفريقي الشرقي في أرخبيل لامو. لا تعد جزيرة لامو أكبر جزر الأرخبيل، ولكنها، نظراً لموقعها في القرن الأفريقي، فإنها تضم أكبر مدينة في المنطقة وهي مدينة لامو، موضوع الدراسة.

ويبلغ عدد سكان المدينة (في إحصاء ١٩٦٢) حوالى ستة آلاف نسمة. وينتسب أكثر من نصفهم إلى الأصل العربي، في حين ينتسب الآخرون إلى الأصل الأفريقي، على أنهم يدينون جميعا بالدين الإسلامي.

ويرتبط اللامويون كل الارتباط بتراثهم وأرضهم ودينهم إلى درجة أنهم لا يتوانون عن شن الحرب ضد كل من يحاول التسلط عليهم وطمس هويتهم. بل إنهم نجحوا في فوض أسلوب حياتهم على المناطق المجاورة لهم على سبيل تأمين نظامهم الداخلي.

وقد بلغ من تعلق اللامويين بدينهم الإسلامي بصفة خاصة وتراثهم بصفة عامة، أنهم،

Abdul Hamid M. el Zein. The Sacred Meadows: A Structural Analysis of Religious Symbolism in an East African Town. Northwestern University Press, 1974. 167-194.

^{*} تشكر ألف : مجلة البلاغة المقارنة الاستاذة ليلى الزين التي تملك حقوق نشر كتاب زوجها عبد الحميد محمد الزين (١٩٣٤-١٩٧٩) لسماحها بترجمة الفصل الرابع "أسطورة الحلق" ("The Myth of Creation") من كتابه المروج المقاسة، وفيما يلى المرجم:

عندما شرع البريطانيون في توسيع ميناء لامو گلق مجالات للعمل من ناحية، وتخفيف الضغط على ميناء مونباسا من ناحية أخرى، عارضوا المشروع بشدة، على أساس أن توسيع الميناء وما يتبعه من زيادة في الأنشطة السياحية مثل البارات ودور اللهو، يؤدى إلى التهاون في تعاليم الدين الإسلامي. وقد علقوا على هذا الموضوع لمؤلف الكتاب وهو يقوم بعمله الميداني، قائلين: "إننا نفضل أن نحتفظ بديتنا مع فقرنا عن أن نكون أغنياء وفاقدين لديننا." (ص٧). وأكثر من هذا فإن اللاموين، كما يقول صاحب الكتاب، لا ينظرون إلى جزيرتهم بوصفها جزءا من العالم الإسلامي فحسب، بل إنهم ينظرون إليها بوصفها قائدة العالم الإسلامي، لأنها هي وحدها حافظت على نقاء الدين الإسلامي.

ومن الطبيعي بعد ذلك، أن تنبثق من الدين، وفقا لتصورهم الخاص به، على نحو ما يتضح من أسطورة الخلق، منظومة من الرموز التي لا توظف دينيا فحسب، بل اجتساعيا كذلك، وقد اتخذت هذه الرموز شكل الثنائيات المتعارضة مثل النور/الظلمة، الماء/ النار، الطهر/الدنس، الأعلى/ الأسفل، الملاتكة/الجن، وغثل هذا التداخل بين هذ الرموز الكونية التي تبنى عليها الأسطورة، والبنية الاجتماعية، المهمة العلمية التي يقوم الباحث بدراستها وتحليلها.

أما من الناحية الاجتماعية، فإن مدينة لامو تنقسم إلى قسمين القسم الشمالي ويسكنه الأشراف المتسبون إلى العرب، وهو يضم البيوت الحجرية القديمة ذات الأسطح المسطحة، كما يضم المساجد الكبيرة القديمة، ويسمى "مكوماني"، والجزء الجنوبي ويسكنه السكان الذين ينتسبون إلى الأفارقة، ويضم البيوت الطبنية التي تكسى بأوراق جوز الهند، ويعض المساجد الحديثة، ويسمى "لانجوني". على أن هذه التفرقة الاجتماعية تتوارى إلى حين في الأيام المقدسة مثل أيام الحج وشهر رمضان. ففي أيام الجمع يصلي الناس جميما في جامع واحد هو جامع الجمعة الذي يقع في الجزء الشمالي، أما في شهر رمضان الذي تروى فيم أسطورة ألحلق، فيعلق الزمن الدنيوي ويعيش الناس جميعا الزمن المقدس: وفي هذا الشهر المبارك يتحرك النور من السماء ليشبع بين الناس في الأرض، ويمثل الأشراف هذا التواصل بين السماء والأرض والتي والناس.

وفيما عدا هذا فإن اللاصويين يتوزعون بين الأشراف والعبيد. وإذا كان الأشراف يرتبطون بالنور والنبي والطهر والملاتكة والتراب الأبيض، وهي الرصوز التي تبنى عليها الأسطورة كما ذكرنا، فإن العبيد من وجهة نظر الأشراف، يرتبطون بالجن والدنس والتراب الأسود. على أن العبيد يجادلون في هذا، ويردون على مزاعم الأسياد بأن كل إنسان يمكن أن يكون طاهراً أو دنساً وفقا لأفعاله ودرجة علاقته بالنور الأعلى، وبناء على ذلك لا بختص أبنا، سام بوراثة النور. فالنبي عليه السلام وفع بلال العبد الأسود إلى أعلى مكانة من الطهر والنقاء، إن المؤمن الحق هو من أحب الله وأحب سحمد النور. وهذا الحب هو الذي يجعل من الإنسان زاهداً تارة وعالما تارة أخرى، الطهر إذن إنجاز وليس ميراثا.

وبهذا يكون المؤلف قد حقق في كتابه هذا عدة أهداف علمية: أما الهدف الأول فهو تقديم تلك الأسطورة التي نعدها إضافة مهمة لعالم الأساطير. ولم يكتف الكاتب بتقديم الأسطورة، بل إنه قدم تحليلاً بنسويا دقيقاً لها ثم تعليقاً على هذا التحليل. وأما الهدف الثاني فهو تلك الدراسة الأنثروبولوجية والاجتماعية العميقة التي قدمها لشعب لامو. وأما

١٥٤/ ألف ١٧ (١٩٩٧)

الهدف الشالث فهر الربط الوثيق بين بنية الأسطورة والبنية الاجتماعية من خلال إبراز كيفية توظيف الرموز على المستوين الديني والدنيوي معاً. وهذا ما سوف يدركه القارىء عندما يشرع في قراءة هذا العمل العلمي الكبير.

كما يجب التنوية بأن مفهوم الأسطورة في الأنشروبولوجيا يختلف عن معناها المتداول والشائع. فعصطلح "الأسطورة" يعني قصة ذات طابع قدسي واجتماعي تفسر حدوث أو استمرار وضع وعلاقات كونية أو طبيعية أو ثقافية.

ألف ١/ (١٩٩٧)

كل من يحكي حكاية يضيف إليها نصيبه فيها (مصكل من لامصو)

الوضع النظرس

هذا الفصل يتناول أسطورة قبيلة لامو عن الخلق. وإني لأعلم أن النص اللامواني ليس سبوى إحدى الروابات المتبعددة لأسطورة الخلق السبواحلية، وأعلم كذلك أن تحليل الروابات المتبعددة لأسطورة الخلق السبواحلية، وأعلم كذلك أن تحليل الروابات المتبعددة ولا معرفة للأسطورة مهم للغاية، كما أشار إلى ذلك كثيرا ليقى شتراوس وغيره. ومع ذلك فإن تحليل روابة مفردة في مجالها يؤدي إلى نتائج مشرقة. وعلى الرغم من أن هذه النتائج قد تبدو أقل وجاهة من تلك التي تنجم من تحليل الروابات المختلفة، فإنها أقل عرضة للقد الشكلائي، وربا كان أكثر ملامة أن ننظر للأسطورة الحبة على نحو ما تكون عليه الحقيقة الاجتماعية المعقدة في الواقع، وبنا ، على ذلك، فإنني لم أحاول أن أصل إلى تحليلها قريبا محليلها قريبا الأسطورة اللاموية يقف جنبا إلى جنب مع رواية قريبة منها قام بتحليلها قريبا الأسطورة الأدبية للأسطورة ، ولم يفصل القول في المواقعة التي أخذت منها الأسطورة عا يصول في الواقع دون تحليلها باعتبارها شيئا حيا معقدا. (١)

لقد أصبح التحليل البنيدي للأسطورة مبرادف على وجه التقريب لاسم كلود ليقي -شتراوس أضاف بكل تأكيد ليقي -شتراوس. ولا يُلقى هذا القول على عواهده، لأن ليقي -شتراوس أضاف بكل تأكيد إضافات ثرية للغاية سوا، بالنسبة لانتشار الأسطورة أو لتركيبها الدقيق. وقد صوب البعض، بطبيعة الحال، تهمة الشكلاتية إلى ليقى -شتراوس مدعين أن هدفه كان القفز من النص المبثولوجي إلى صبغ منطقية - رياضية مبسطة، في الوقت الذي كان بهمل فيه المجال "الشقافي" الدقيق للأسطورة. [17] ورعا كان هذا الاتهام صادقا في جزئيته. ولقد أعلن بوكل وسبلبي أن ليقي -شتراوس يمكن أن يقهم على هذا النحو، وأن الأسطورة يمكن أن تحلل بأقل الشواهد لمجالها الثقافي عندما نأخذ في الاعتبار أن هناك عدة روايات للأشكال المختلفة للأسطورة أو لأسطورة ما. [17] ومن المعرف قاما غموض الكتابات النظرية للبقى -شتراوس، وربًا كانت سمعة الغموض أكبر من حقيقته في الكتابات نفسها، ولكنه بكفي أن نقول ان التحليل الحقيقي للأساطير لا يمكن أن يتحقق بغير بعض الشواهد للمجال الثقافي.

وتتمثل الخطوة الأولى في التعليل البنيوي للأسطورة في تحديد أصغر الوحدات ذات المعنى للأسطورة ("المشعمات" جمع "ميثيم" (mytheme). وبينما يمثل الميثيم وحدة المعنى فقو إلى حد ما ، وعلى المستوى البنيوي العصيق" يساوي "الفونيم" phoneme . كما يشرحه باكبسون؛ فهو بالنسبة له حزم ذات ملامح بميزة تبرز بوصفها خصائص ذات علاقات. أما الملامع المميزة للميثيم فنتمثل في وظيفتها والموضوع الذي تنتمى إليه. (14 وعلى نحو مجمل إن المبشيم لا تتمثل وظيفته التحليلية المقيدة بحق إلا في علاقته مع الميثيمات الأخرى مكونة مع بعضها بعضا ، ويفضل العلاقات الداخلية المتشابهة "حزما"، أي

Fo! iu. vr (vprr)

مجموعة من الترابطات، أو النموذج paradigm. وهذه الخزم أو النماذج بدورها تقف في علاقات تعارضية مع بعضها البعض من خلال معايير مختلفة وتراكيب مختلفة. ومن الممكن أن ينظر إلى مثل هذه العلاقات بين الحزم باعتبارها تحدث على مستوى أفقي، على نحو ما تلتحم الكلمات مكونة هذه الجملة. والعلاقات من هذا النوع بين نموذج وفوذج تتم من خلال التجاور. وإذا تتبعنا ما يشبهها على مستوى اللفة، فهو العلاقات التركيبية. وهذه النماذج نفسها يمكن أن ينظر إليها على مستوى رأسي، بمعنى أن عناصرها تترابط من خلال علاقات مستقلة بخصيصة عامة تجمعها. وهي في هذه الحالة غير تجاورية ومن ثم غير مرتبطة بمجال خطى تراكمي زمني في جوهره. وعندئذ يكون المعنى البنيوي العميق للأسطورة مشولداً من العلاقات ومجموعات العلاقات. إنه المعتى دون إدخال الرؤية الذاتية.

على أن تحديد المشهمات بعد عملا بالغ الصعوبة، إذ كيف بتسنى لنا أن نعوف ما هي الرحدات الأساسية للمعنى على وجه الدقة، بخاصة إذا كنا نتعامل، سوا متعمدين أم غير متعمدين، مع مادة لا ترتبط بالمجال الواقعي إلا على نحو ضبل؟ وإذا كنا نتعامل مع نصوص مترجمة، فكيف نتأكد من أن ما يصور في اللغة الإنجليزية على نحو "طار إلى السماء" بعني حقيقة أنه "صعد إلى السحب" أو أنه "سافر إلى أعلى"؟ ورعا كان عدم الدقة ليس بذي أهمية، ولكنه على أي حال، بحدث نتيجة "تحليل" سبق تحليله مسبقا، بعنى أن النص المترجم حل محله نظيره الغربي (في العادة) من الناحية اللغظية والنحوية. وقد كان ليقي-شتراوس ينتقد لاعتماده على الحدس، ذلك الحدس الذي يبرر مشروعيته عبر الافتراض الشائع بأن المحلل والمواطن اصاحب الأسطوري، أن المشكلة يمكن أن تتضا مل، وإن لم وللت على يقين بأن هذا شيء سيء. ولكن من المؤكد أن المشكلة يمكن أن تتضا مل، وإن لم بصفة عامة، وهي المادة الخاصة بأصحاب الأسطورة. إنني لا أستطيع أن أرى، في الحقيقة، بصفة عامة، وهي المادة الخاصة بأصحاب الأسطورة. إنني لا أستطيع أن أرى، في الحقيقة، النشرورية للمجال البنيري أن يقوم بتعرفه الأولي على المشبصات، في غياب المعرفة الضرورية للمجال الشافي، إن المعنى، أو حتى ما له معنى، لا يمكن أن يظهر وحده بوضوح على أساس النص المترجه.

ويمعنى آخر، إنه لكي أفهم الأسطورة تحليليا لا يد أن أفهم البينة الثقافية التي هي جزء منها. ورعا أدى هذا، في النهاية، إلى صبغ حسابية منطقية بسيطة، ولكن المستوى التجريبي للتنوع الثقافي لا ينبغي أن يختزل إلى كتلة من العلومات الفجة غير المتصلة بالموضوع والتي توظف عرضياً وانتقائياً كوسيلة ميسرة لاقتفاء أثر ما يمكن نسبته للبنية العميقة، وتوثيق هذا الزعم. (٥)

إن الصلاقة بين هذين الطرفين المتباعدين علاقة جدلية، كما أنها تعد من عمل الشعور: "فجدلية البنية العليا، شأنها شأن اللغة تكمن في تكوين وحدات تأسيسية ... لتوضيح نظام يلعب دور العامل المؤلف بين الأفكار والحقائق ومن ثم يحيل الأخيرة إلى علامات. فالعقل إذن ير من التعدد التجريبي إلى التبسيط الإدراكي." (1) كما أن التحليل لا ينبغي أن يكون من التعالى، بحيث تُعفى الحقائق الوجودية التي تتعين ثقافيا، من إجراءات التفسير والفهم.

وعلى الرغم من أن التحليل البنوي قيم للفاية ويقدم إضافات لفهمنا عن الأسطورة

فإنني أشعر أنه ما زال هناك مكان لرجهة نظر مالينوفسكي عن الأسطورة بوصفها تشريعاً للحركة الاجتماعية وإن تكن وجهة نظره قد عفى عليها الزمن. وعمنى آخر، فإنه إلى جانب البنية اللاشعورية، فإن للأسطورة وظيفة شعورية؛ فهي قتلك تضمينا اجتماعيا مهما للناس الذي يعتقدون فيهها. وعلى سبيل المثال، فإن شعب لامو لا يسمون حكاية الخلق عندهم أسطورة ngano، بل إنها بالنسبة لهم تاريخ، وهي جزء من معتقدهم الديني. فهي تعد البطورة المقدس في التاريخ الكوني، وهذا التاريخ بختلف عما يكن أن تسميمه التطور mano.

إن التلاميذ يدرسون في المدرسة أو المدرسة الإسلامية الأساسية، ضرباً من نظرية التطور. ويقوم بتدريس المادة الشريف جماليليل. وقد استطعت أن أحضر درسه وأن أحصل على نسخة من محاضراته. وفيها يقول: "إن التطور هو ذلك الفرع من المعرفة الذي نعرف من خلاله مباذا حدث للإنسان ومباذا حدث للأرض". ثم يضيف قائلا "وعلى كلًّ فإن معرفتنا محدودة؛ وكثير عان نقوله يكتنفه الشك." ويتمشل الفرق في هذا التقرير بين الأسطورة – بوصفها تاريخاً – والتطور في درجة الاعتقاد؛ فبينما يكتنف الشك ما يقال في علم التطور، فإن الناس يعتقدون في التاريخ الكرني. فالأحداث في هذا التاريخ فريدة ولا يكن التطور، أن النامي علم على وجه الأرض، ويعتقد شعب لامو أنهم من سلالته، وإذا شك أي فرد من شعب لامو في وجود آدم، فإنه يكون كافراً. أما إذا شك أحد في التطور أو شك في فكرة أنه كان هذاك عصر حجرى، فإنه لا يكون كافراً. حال من الأحوال.

وبناء على ذلك فإن الأسطورة يمكن أن تستخدم بحق بوصفها تشريعاً ذا فعالية إجتماعية، وتبريرية للنظام الاجتماعي. (٧) وبعنى آخر. إن الأسطورة تسهم في غاسك التوازن الاجتماعي الذي بغيره لا يكون للمجتمع كيان. وكما يقول مالينوفسكي: "إن الأسطورة تؤدي في الثقافة البدائية وظيفة لا غنى عنها: إنها تعبر عن العقيدة وتعززها وتسنها. وهي تحمي النظام الأخلاقي وتحت عليه، إنها تكفل فعالية الطقوس وتحتوي على قوانين عملية لإرشاد الإنسان. "(١٩) وبناء على ذلك، وفي هذا المجال، فإن الأسطورة يمكن أن تعد قرة معافظة.

ولقد كان مالينوفسكي يرى المجتمع بوصفه كيانا تحكمه حالة من التوازن. وأكثر من هذا، فإنه في إطار نظام بحشه، لم يكن قادرا على أن يفرق بين العلامات والرموز. ولهذه الأسباب، كان مدفوعا لتأكيد أن "الأسطورة ليست رمزاً ولكنها تعبير مباشر عن موضوعها." (١) وعلى كل فإنه بسبب تعامل مالينوفسكي مع الأسطورة بوصفها لارمزية، غاب عنه أهم مظهر، لا بالنسبة للفكر الأسطوري فحسب، بل كذلك بالنسبة لنظام العقيدة يوجه عام. ويرجع إهماله للرمزية إلى تبنيه الاتجاه السلوكي الساذج، إنه لم يستطع أن يميز ترتب على هذا أنه نظر إلى الرمزية بوصفها الثاثير الصادر عن الشيء أو عن الإيماءة، أو عن فعل، على الرسيط العضوي المستقبل. ومعنى هذا أن العلاقة بين الإنسان وخارجه ثلاثية في طبيعتها: الذات والعلامة والموضوع. وعلى الرغم من أن الخاصية الحاسمة لكل الرموز هي إدراك، فإن مالينوفسكي يقوله: "أن مثل هذه التحديدات تشويها الميتافيزيقا، أما في إدراك، فإن المرازية لا تتأسس من تلك العلاقة الغامضة بين العلامة ومحتوى العقل الواقع فيان الرمزية لا تتأسس من تلك العلاقة الغامضة بين العلامة ومحتوى العقل

۱۹۹۷) ۱۷ ألف ۱۷ (۱۹۹۷)

الإنساني، بل بين شيء ما أو إياء ما وفعل ما، وأثر ذلك على جهاز الاستقبال. (١٠٠٠) ويهذا أصبحت أفكاره المتعقبال. (١٠٠٠) يساوي مالينوفسكي بين الرموز والعلامات، على أن هذا يتضمن احتمال عدم وجود معرقة تجريفة للرموز. فقي إطار نظام الاتصال تجريفة، حيث أن العلامات تتصل في العادة بعناصر التجرية، وهي مصنوعة لتحل محل هذه العناصر في كل من الفكر وعملية الاتصال. ويترتب على هذا أنه إذا كانت وجهة نظر مالينوفسكي صائبة، فإن الإنسان يكن أن يبقى على الدوام أسير عالم التجرية المباشر، وتصبح المعرفة على الدوام من النرع الفرائمي. وفي إطار هذا المخطط، تتحدد الأفعال وتصبح المعرفة على الدوام من النرع الفرائمي. وفي إطار هذا المخطط، تتحدد الأفعال بيمهولة. يقول مالينوفسكي: "وفي النهاية، فإنني أصر على التناول السلوكي، بوصفه أساس منهج العمل المباني، لأن هذا التناول يتبع لنا أن نصف المقائن التي يكن أن تلاحظ." (١١)

لقد كان مالينوفسكي مهتما بهذه المظاهر الخارجية التي تبدو ذات طابع فيزيائي، ومن الممكن التنحقق منها عبر مشاهدين موضوعيين آخرين. لقد أراد أن يؤكد أن الأنثرويولوجيا، شأنها في ذلك شأن أي علم، تتحدد بجال يكن العلماء من أن يلاحظوا ما يجرى فيه، وأن يصفوا ما يشاهدونه، ويتحققوا من صحته. وبناء عليه فقد أنكر أن الرموز يكن أن تعبر بنفسها عن معان أو تخلق معاني أو أفكاراً. (١٧١)

إن الرمز لا "يعيش" إلا في إطار نظام، وبوصفه جزءاً من التكوين المفصلي لهذا النظام. وفي النظام. أما "العلامة"، كما استعملها مالينوفسكي، فتعيش بعيداً عن هذا النظام. وفي المقيقة إن الاختلاف الأساسي بين الإنسان والحيوان يتمثل في قدرة الإنسان لأن يعلو فوق عالم العلامات ليدرك عالم الرموز. قالرموز بالنسبة للإنسان وسيلة للإدراك، والإدراك نفسه هو الذي يجعل الرمز محكنا، وليست "شيئية" الرمز هي التي تحمل المعنى. وبناء على ذلك قال الرمزية تنطلب أربعة مصطلحات: الذات، الرمز، الإدراك، الشيء.

إن الإنسان لا يستطيع أن يواجه الواقع على نحو مباشر. لقد غلف الإنسان نفسه في أشكال رمزية إلى من خلال إدخاله هذا أشكال رمزية إلى من خلال إدخاله هذا الوسيط المصنوع." (١٣٠ على أن هذا لا يعنى أن الرموز لا صلة لها بالواقع. لقد بين لنا إعيت الوسيط المصنوع. "(١٣٠ على أن هذا لا يعنى أن الرموز لا صلة لها بالواقع، لقد بين لنا إعيت Emmet بوضوح أن النظام الرمزي تكوين له علاقة محددة كل التحديد بالواقع الخارجي الذي يستجيب له. إن العقل لا يعمل كالمرآة، بل إنه بالأحرى يقوم "بنشاط انتقائي وتفسيري وهذا النشاط هو الذي يبنى التكوين الرمزي." (١٤٤)

والأسطورة تكوين رمزي، ولهذا السبب يمكن أن تفسر تفسيرات مختلفة من خلال مجموعات مختلفة من الناس. ومن الواضح، ونحن نقول هذا، أننا لا نقصد بنية الأسطورة أو المعنى اللاشعوري الأساسي، بل بالأحرى نقصد المعنى السطحي والشعوري، بعنى آخر، إن أسطورة بعينها يمكن أن تدعم إيدبولوجيات مختلفة في أوقات مختلفة، ذلك أن الدلالة الإدراكية للأسطورة تتحدد اجتماعيا. وعلى سبيل المثال، فإن العرب الذين كائوا يحكمون شرق إفريقيا، كونوا من أنفسهم طبقة مغلقة على نفسها واستخدموا أسطورة الخلق الخدمة موقفهم الإيدبولوجي. أما الأفارقة، من ناحية أخرى فكائوا يسمون "وا شنزي"، وهو مصطلح يضبر إلى وضع ممتذنً وهو وضع تبرره الأسطورة كذلك، كما سنرى، ومهما يكن من أمر، فقد أصبح الأفارقة هم الحاكمون، ومن ثم بذأ تعريفهم الاجتماعي بتغير، وأتوقع أن هذا

ألف ١٧ (١٩٩٧)

سوف يزدي إلى إعادة تفسير أسطورة الخلق. على أنه من المتصور أن باحثا أنثروبولوجيا يزور لامو اليوم، يمكن أن يكتشف تحديدا مختلفا لمصطلح الـ"وا شنزي"، وأن العناصر الرمزية للأسطورة تحمل تفسيراً جديداً كلية. ولكن الأسطورة في حد ذاتها، بوصفها جزءاً من الأدب السواحيلي، ستظل تقاوم التغيير، في الغالب.

وخلاصة حجتي أن الأسطورة يتبغي أن تحلل ليس وفقاً لبنيتها فحسب، بل وفقاً لمناها بوصفه تشريعاً لفعالية اجتماعية. فأسطورة الخلق اللاموية ليست غوذجاً منطقيا فحسب، بل هي كذلك جزء، بل قطعة، من الواقع الاجتماعي الذي يقتسمه الناس. فالعالم الذي يعبش فيه الناس ومنه تنشأ ردود أفعالهم ليس عالما خاصا، بل إن الناس يعبرون عن أنفسهم ويسلكون تجاه بعضهم بعضا وفقاً لتكوينات رمزية تشكل عالمهم. ولا بد لهذه التكوينات أو الأشكال الرمزية أن تحتوي على حد أدنى من المعنى الذي يشارك فيه الناس، وإلا كان الاتصال بينهم مستحيلا، ويمعنى آخر، إن "الأفعال والأبنية الشقافية، وصبغ الإدراك، واستخدام الأشكال الرمزية، كلها حوادث اجتماعية شأنها شأن الحوادث الأخرى، فهي مثل الزواج في مشاركتها الجماعية، وهي مثل الزواج في مشاركتها الجماعية شأنها للملاحظة.

إن المجال الاجتماعي والثقافي الذي تعيش فيه الأسطورة وتُحكى، يكون جزءا مهما من دراسة الأسطورة، هذا ما قرره بوضوح فيكتور تورنر عندما وجد أن "الأساطير ظواهر تقف على العتبة. إنها كثيرا ما تحكى في زمان أو في مكان بين بين". (١٦١) فالأساطير، وبصفة خاصة أساطير الخلق، تحكى في العادة في فترات الامية، فترات الزمن الآمد -dur أو الزمن غير المجزأ بالمعنى البرجسوني وذلك في مقابل الأزمنة التي تقاس كميا. (٣٤و الإسان بالأزمنة – الماضي والحاضر والمستقبل – لا بوصفها متنابعة، بل بوصفها متعابشة معا. وهذا واضح عند شعب لامو، حيث تكون الأسطورة جزءاً من النظام الديني، ولهذا ينغى أن تدرس في هذا الإطار. (١٨١)

وفي هذا الفصل. سوف أسرد أولاً أسطورة الخلق اللاموية. ثم أقدم تحليلا لها يرتبط ببنية الأسطورة.

الأسطورة

فى البداية كان هناك موقهو Mungo أو الإله. الإله الذي ليس له والد ولا ولد. وهو الإله الذي ليس له والد ولا ولد. وهو الإله الحي، إنه النور بلا ظلاء وهو الموجود على الدوام. إنها لا نعلم من هو موتجو اليه أما نحن الرحيم والفاتك بالحياة. موتجو يعيش فى السماء السابعة مع مخلوقاته المحببة إليه. أما نحن فنعيش فى العالم الذي يقع أسفل السماء الأولى، ومركز عالمنا أرض مكة المباركة حيث -pon فنعيش فى العالم الذي يقع أسفل السماء الأولى، ومركز عالمنا أرض معة المباركة حيث -poni

وكان الله يفرده. ثم أخذ بعضا من نوره وصنع حبيبنا محمداً النبي. من نور محمد نشأ العرش والقلم واللوح. وأمر القلم ليكتب، ولكن لأن القلم كان جاهلاً، لم يكن يعرف ماذا يكتب، وبدأ يعرق. فسأل الله عما يكتب، فأخبره بأن يكتب ما سوف بحدث في المستقبل، فكتب القلم يعرقه المستقبل على اللوح.

١٦. أَلَفُ ١٧ (١٩٩٧)

ثم أمر الله نهر النور أن يحيط بمخلوقاته الأولى المحببة له وهي محمد والقلم واللوح والعرش التي خلقت من نور محمد. ثم أمر نهراً من النار أن يحيط بنهر النور. ولأن الله كان يريد جنوداً، فقد خلق الملاكة من نهر النور. وفي الوقت نفسه خلق الجن من نهر النار. وعبد الملاككة والجن الله. ولكن بينما كانت الملاككة كلها متشابهه، انقسم الجن إلى ثلاث قبائل، كل قبيلة تختلف عن القبيلة الأخرى. ثم أحاط الله نهر النار بنهر من الماء ثم أحاط الأخير من الماء ثم أحاط الأخير من الماء ثم أحاط الأخير والربح تعملان على الماء الذي أخذ يتبخر مكونا بخاراً وفقاقيع. ثم أصبح الجو رطبا ومظلما والربح تعملان على الماء الذي أخذ يتبخر مكونا بخاراً وفقاقيع. ثم أصبح الجو رطبا ومظلما وملينا بالدخان. وجفت الفقاقيع وصارت أرضا. وسقط المطر وغت الأشجار، وأخذت كل هذه الكانات تعبد الله. وبعد وقت بدأت الأشجار تحمل ثمار الفاكهة التي نضجت وازدادت نضجاً حتى تلفت. وانتشرت على الأرض رائحة كريهة، وأرسل الله الرحيم أول قبيلة من يأكل الشمار قبل تلفها، ويذلك لا تنتشر رائحتها. وأرسل الله الرحيم أول قبيلة من الجيش في الأرض.

وعندما أرسل الجن إلى الأرض، شرعوا في قطع الأحجار وحفر الأرض لبناء المدن. وعاشوا على الفاكهة التي اقتطفوها من الأشجار وعاشوا على الفاكهة التي اقتطفوها من الأشجار لبناء المدن واضطروا بعد ذلك لأن يذهبوا إلى الفابات لجلب الطعاء الذي يحتاجونه. وأخذ عدد الجن يزداد في سرعة، الأمر الذي اقتضى قطع مزيد من الأشجار وتحويل مزيد من الأحراش إلى مدن. وأخذت المدن تكبر وصارت كل مدينة تتباهى بقوتها منافسة في ذلك المدن الأخرى.

وأدت المنافسية إلى القيتال واشتعلت الحروب بين المدر. وحيث أنه لم تكن هناك أسلحة، كانت الوسيلة الوجية لما يأتي به الجن أسلحة، كانت الوسيلة الوجية لهزيمة المدينة أن تمنع عنها مؤتها من الطعام الذي يأتي به الجن من الأحراش، فإذا حاصرت مدينة مدينة أخرى، وحرمت الجن فيها من الطعام، ماتوا من الجوء. وقد أدى هذا إلى انتشار رائحة العفن مرة أخرى في الأرض، وإن تكن أشد من المرة الأولى، وعندئذ رفعت الأرض صوتها بالشكوى مرة أخرى إلى الإله.

وأمر مونجو الإله الرحيم الكريم كالعادة، القبيلة الثانية من الجن التي تسمى بن أن تخرج من البحر حيث كانت تعيش، وتستقر في الأرض. ثم أمرها الله أن تحظم قبيلة الجن الأولى. واستخدمت قبيلة بن الأسلحة فضلاً عن أنها كانت من أكلة اللحود. لأن هؤلاء الجن كانوا يعيشون على صيد الحيوان والأسماك، لم يستطيعوا أن يسكنوا المدن، وعاشوا في الأحراش أو على شواطى، البحار، متنقلين من مكان لأخر. ولكى سهلوا على أنفسهم هذه الحراش أو على الانتقال، قسموا أنفسهم إلى مجموعات صغيرة

وحيث أن قبيلة بن لم تكن تأكل الفواكه والخضروات، فقد أصاب هذه الأثمار التلف مرة أخرى، مما تسبب في انتشار الرائحة الكريهة. وفضلا عن هذا فإن قبيلة بن تعودت أن يحارب بعضها بعضا مما جعل دما مهم تنسكب على الأرض. وكنت رائحة الدم كريهة. مما جعل الأرض ترفع شكواها مرة أخرى إلى الإله.

عندنذ أمر الله القبيلة الأخيرة من الجن أن تنزل إلى الأرض وتتخلص من قبيلة بن وتنظف الأرض من الدماء. ولكن زعيم هذه القبيلة الأخيرة هو إبليس الذي كان من المقرين إلى الله. ومهما يكن من أمر، فإن إبليس، لكي يتخلص من قبيلة بن، قتلهم، فسفك مزيداً

ألف ۱۷ (۱۹۹۷)

من الدم وانتشر مزيد من الرائحة الكريهة. وقتل إبليس معظم أفراد قبيلة بن في حين فر بعضهم إلى البحر حيث شعروا بالأمان.

وعندئذ خلا الجو لإبليس وقبيلته في الأرض. وتزايدت قبيلته عددا فملأه الكبرياء والإحساس بالقوة. وأصبح إبليس ماكراً محنكا، ولكن الأرض لم ترفع شكوى منه على الإطلاق.

وأراد الله أن يخلق آدم. وعندئذ أمر ملاكا من ملاتكته وهو جبريل أن يهبط إلى الأرض ويحضر بعض التراب، الأرض ويحضر بعض التراب إلى السماء. وهبط جبريل، ووفضت الأرض أن تعطيه التراب، وأقسمت عليه باسم الله ألا يأخذ شبئا، واحتار جبريل، وعاد إلى الله خاوي البدين. وسر الإله عندما سمع منه القصة وعينه الملاك الأول وسياه "الروح الأمين".

ثم أرسل الله من بعده الملاك ميىخائيل إلى الأرض. ورفضت الأرض مرة أخرى أن تعطيه حفنة التراب. وعاد ميخائيل كذلك خاري البدين. ومرة أخرى سر به الله وأوكل إليه مهمة تصريف الأرزاق للكائنات الأخرى.

وكان الملاك الثناث الذي أرسله الله إلى الأرض هو إسرافيل، وعندما عاد ضاوي البدين، عينه الله ملاك الصُّور، إذ أصبح مكلفا بالنفخ في الصُّور في اليوم الآخر ليبعث الأمات.

ثم كنان الملاك الأخبير عزراثيل الذي أرسله الله إلى الأرض. ومنعت الأرض عنه التراب، لم يبال التراب مثل سابقيه. وعندما أقسمت عليه الأرض باسم الله ألا يأخذ حفنة التراب، لم يبال بها وقال لها: "علي أن أطبع أوامر الله. ولقد أخبرني أن أحضر التراب، سآخذه عنوة وهذه هي وظبفتي." ثم قبض على التراب وصعد إلى السماء. وعندما علم الله بما حدث عبن عزرائيل ملاك الموت.

ثم دعا الله الملاتكة والجن للاجتماع وعرض عليهم التراب، وأخبرهم بأنه سوف يصتع شبئا من التراب يعيش في الأرض وعوت فيها. فلما صنعه، أمر الملاتكة والجن أن يسجدوا للمخلوق الجديد. وعندئذ أخير إبليس الماكر الله أن المخلوق الجديد سوف يكون مخلوقاً سيئا، إذ سوف يكون كذابا وفاسداً. ونظر إبليس باحتقار إلى المخلوق الجديد الذي لم يكن مصنوعاً من النار أو النور، بل من التراب. وكان يعلم أن للتراب رائحة اسيئة} وخاصة عندما يختلط بالدم. ولكن الله أخير إبليس أنه خلق آدم بناء على رغبته.

ونُخل التراب فانفصل التراب الأبيض عن غيره من التراب الأسود والأحمر. ثم أحضر التراب الأسود والأحمر. ثم أحضر التراب الأبيض إلى الله ووضع بجانب العرش، وصنع منه لحم محمد. أما التراب الأحمر والأسود فخلط بعضه يبعض بماء أحضر من نهر كان يقع بالقرب من العرش. وشكّل الله الطين المبلل على نحو ما أراد، ثم تركه بجانب الجنة ليجف. ودفع الشغف إبليس لأن يرى ما إذا كان الشكل صلبا أم مجوفا، فدفع بإصبعه فيه، فكان هذا سببا في تشكيل سرة الإنسان.

وأعطى الله الحياة للشكل، وسرت الحياة فيه من رأسه حتى قدمه. وسمى المخلوق الجديد آدمر أو آدم. وكان آدم ساكنا ومهذبا وشكورا. لقد عرف موضعه وكان متواضعا، وكان يسلك على نحو ما يسلك الرجل النبيل الحر. وتأثرت الملائكة بسلوكه وانحنت أمامه ساجدة.

١٦٢/ أَلْفَ ١٧ (١٩٩٧)

أما إبليس فنظر إلى المخلوق الجديد وشعر بالكبريا ،، ورفض أن يسجد له وقال: "كيف يكنني أن أسجد لشيء صنع من طين له رائحة كريهة؟ إن النار أفضل من التراب". وكان آدم طفلاً (كيتوتو) حديث الولادة في حين كان إبليس ينظر لنفسه بوصفه ناضجا وعجوزا. فلما أعلن عصبانه لأمر الله قال له الله: "اخرج من الجنة ولا تبق فيها لحظة". وخرج إبليس غاضيا وأقسم أن ينتقم من الخلوق الجديد.

وعاش آدم سعيداً في الجنة التي كانت أرضها من العنبر. وكان شكورا ودائم العبادة لله. وذات يوم طلب الله من آدم أن يحضر إليه، وأطاع آدم. وأمر الله أن يخرج من ظهر آدم شيء وخرجت مخلوقات شبيهة بآدم. وكان هؤلاء أولاد آدم. وطلب منهم الله أن يَعدوا بطاعته وأن يكونوا مسلمين. وفعل آدم وأولاده. وعندتذ عاد الأبناء لظهر آدم وانصرف أدم. وعاش آدم وحده في الجنة. وبعد وقت شعر بالوحدة؛ كان يريد أحدا يتحدث إليه، كان يريد رفيةا.

وذات يوم نام آدم ورأى في منامه مخلوقا جميلا يجلس بجانبه. وفتح آدم عينيه ووجد امرأة فاتنة. لقد كانت المرأة من الجمال إلى درجة أن آدم امتلاً بها إعجابا. واقترب منها آدم ولمسها فإذا بها امرأة حية. وقال آدم: "الإله أحضرها لي" وسمى آدم هذا المخلوق الجديد حوا، وتعني الحياة. وعاش آدم وحوا، في الجنة. وأخيرها آدم أنها تستطيع أن تأكل من ثمار كل الأشجار فيما عدا شجرة واحدة يمتنع عليها بأمر من الإله الأكل منها.

وأخذت حواء تتجول فيما حولها، وكانت تترك آدم وحده فترات طويلة، ودبت الغيرة في قلب آدم. وذات يوم أخبرت حواء آدم بأنهما إذا أكلا من الشجرة المحرمة فسوف برزقان بذرية (الاعتمال). ورفض آدم أن يعصي الإله، وظلت حواء تجادله وتحشه، وأخبرته بأنهما إذا رزقا بذرية، فإن هذه الذرية سوف تفوق الملائكة عددا. ولكن آدم أخبرها بأنه سعيد أغفرهه معها إوأنه لا يريد ذرية. عندئذ أخبرته حواء بأنه لا يستطيع أن يدعى السعادة لأنه لم يعرف قط الحزن. وسألها آدم عن مصدر معرفتها، فأجابت: "لقد حصلت عليها من صديقي رشيجا) الذي قابلته في الجنة. فحذرها آدم من أن يكون هذا الصديق هو إبليس. ولكن حواء أجابت بأن إبليس سبق له أن طرد من الجنة، وليس في وسعه أن يدخلها مرة أخرى.

وأخذت حواء تؤنب آدم على جهله وأخبرته بأنه خلق من طبن ومآله إلى الطين مرة أخرى. ولما أصر آدم على أن صديقها هو إبليس، ذهبت حواء إليه وسألته ما إذا كان هذا الكلام حقاء ولم ينكر إبليس ذلك وطلب منها ألا تصغى إلى آدم لأنه جاهل. ثم أخبرها بأن آدم سوف بتزوج حورية من الجنة.

وشعرت حواء بالغيرة وذهبت إلى آدم وسألته عما إذا كان سبتزوج بحورية من الجنة. وأخبرها آدم بأنه ليس في الجنة حوريات، وأضاف، بأنها هي زوجته وإنه لن يتزوج مرة أخرى، وشعرت حواء بالسعادة، وعندما تقابلت مع صديقها أعادت على مسمعه ما قاله آدم، ولكن الصديق قال لها إن آدم كاذب وقد عرف كيف يخدعها، وقالت له حواء، إنها، على أي حال لا تستطيع أن تغير رأى زوجها.

وأطلع إبليس حواء على سر يمكن أن يحول بين آدم والزواج مرة أخرى: لقد أخبرها بأنها إذا أكلت من الشجرة المحرصة، فإن آدم سبرزق أبناء وعندئذ لن يشزوج بأخرى. ثم

ألف ۱۷ (۱۹۹۷)

أخيرها بأن الشجرة الحورية هي السبب الحقيقي الذي يمنع آدم من أكل الفاكهة. ثم نصحها أن تبكى لأن دموعها هي السلاح الذي تنتصر به على الرجل وتجعله يرضخ لمطلبها.

ولم تُضع حواء الوقت، فأخذت آدم إلى الشجرة وجلسا في ظلها. وفي هذه اللحظة تسلق إبليس الشجرة وأسقط ثمرة منها. وأمسكت حواء بالثمرة. وتملك الخوف آدم، أما حواء فبدأت تبكي. وحزن آدم لبكانها، واتهمته حواء بأنه لا يحبها. وأقسم آدم بالله بأنه يربط، بل إن حبها ملا قلبه وملك عليه حياته. ولكن حواء ردت عليه قائلة: "إذا أنت لم ترغب في أكل الشمرة، فإني سوف آكلها معتمدة في ذلك على نفسي." ثم أخذت الشمرة و"نذوقتها". وعندئذ أدرك أدم أن الإثم قد ارتكب. وهو لا يسمع لحواء، بوصفه رجلا نبيلا، أن تطرد بفردها من الجنة. ومن ثم فقد أمسك بالشمرة وأكلها.

وأرسل الله ملاتكته لتضع تراب النبي في ظهر آدم، وتألق آدم. وطرد آدم وحواء من الجنة وأغلقت دونهما الأبواب.

وفي الحال طلب آدم المغفرة من الله، متوسلا إليه بقوة حبيبه النبي محمد. وعفا عنه الإله الرحيم. أما حواء فقد رفضت أن تطلب المغفرة. وكانت حواء قد حملت ولاقت صنوف العذاب في حملها. وعاني آدم من العذاب كذلك: لقد سكنا الجبال العارية حيث لا أحد من حولهما. وندم آدم على ما ارتكبه من إثم، وبدأ بعد نفسه لتحمل المصاعب.

وبدأ الشجار يدب بين آدم وحواء. لقد أخذ آدم يلومها على ما اقترفته، ولكنها رفضت أن تقبل اتهامه لها؛ بل إنها سألته عن سبب نسبة التهمة لها حيث أنه لم يكن ليأكل الثمرة لولا رغبته فيها كذلك.

لقد عانت حواء في حملها وسألت أدم لماذا لم يحمل هو كذلك ويتجب أطفالا. وأجابها آدم غاضباً: "لأنك أكلت من الثمرة أولا وكنت تطلبين إنجاب الأطفال، بل العديد منهم."

وتمُود آدم أن يتجول حوله وأن يتسلق الأشجار. وفي بعض الأحبان كان الشوك يخز قدميه وظهره ويدميهما. ولو لفترة طويلة لم يكن يأكل إلا الفاكهة. وكان براقب السمك ويحاول الإمساك به. وعندما نجح في اصطياده، كان يقطع كل سمكة من ظهرها وينشرها في الشمس لتجف، إذ لم يكن يعرف كيف يطهو الطعام.

أما حواء فقد كانت معاناتها مستمرة، وكانت ترفض الشكوى لآدم، كما أخفت عنه ندمها، وبدأت حواء تلد التواتم، وكانت تلد في كل مرة ولدا وبنتاً. وأخذت ترضع الأطفال وترعاهم، وفي أثناء ذلك كان آدم بتعلم كيف يشعل النار، وعندئذ استطاع الطهي، كما أنه زرع الحبوب، وربى الماعز والأغنام والأبغار. وبالإضافة إلى هذه الماشية التي كان يتغذى على لحمها، كان يتعامل مع الحبوانات الأخرى التي لبست بذات قرون مثل الحمار والجمل. واعتمدت حواء كلية على آدم، إذ أصبع يعرف كيف يفعل أشياء كثيرة، وبهذا فاقها آدم.

وذات يوم هبط ملاك إلى آدم وأخيره أن أبنا مه لا بد أن يتزوجوا، بشرط ألا يتزوج ابن توأمه البنت، ونقل آدم الخبر إلى أبنائه، وقبل الجميع الرسالة فيما عدا قابيل الذي رفض أوامر الرب، إذ كان يريد أن يتزوج أخته توأمه، التي كان من المفروض أن تتزوج هابيل. ولهذا السبب قتل قابيل هابيل، ولم يكن قابيل بعرف ماذا سيصنع بجثة أخيه. وبدأت

١٦٤ ألف ١٧ (١٩٩٧)

رائحة الفساد تفوح من الجشة. عندئذ أرسل الله إليه غرابا يطبر وراء حمامة ليقتنصها. وظلت المعركة بينهما، وقابيل بتأملهما حتى قتل الغراب الحمامة. وفي الحال حفر الغراب حفرة في الأرض ووضع فيها الجمامة الميتة ثم غطى الحفرة بالتراب. وعندئذ نهض قابيل ويدأ يحفر حفرة ودفن أخاه هابيل. وهكذا قضت أوامر الرب ألا بيقى جسد الإنسان عاريا في الهواء؛ إن دفن الميت تشريع من الله.

وعندما اكتشفت حواء ما حدث حزنت وبكت إذ لم تستطع أن تمنع نفسها عن البدي حزنه البكاء. لقد كان آدم حزينا كذلك ولكنه لم يبك، ثا سبب الفيظ تحواء إذ رأته لا يبدي حزنه على فقد ابنه. ولكن آدم أخيرها أنها هي التي بحثت بنفسها عن الشقاء، عندما سألته أن يأكل الثمرة المحرمة، وأطاعها. الآن لا بد أن تتحمل المعاناة. وأخيرها آدم بأن الحياة على الأرض تنتهي بالموت. وتعجبت حواء، وقالت له إن صديقها شوجا لم يخبرها بذلك. لقد أدرك في هذه اللحظة أن صديقها شوجا كان هو إبليس بعبته وأنه خدعها. عندلذ اعترفت لآدم بإثمها وسألته ما إذا كان الرب يقبل التوبة. وأكد لها آدم أن الله رحيم. عندئذ طلبت حواء من الله أن يشفق بها ويقبل توبتها لأنه هو الرحيم. وأخبر آدم حواء بأنه ليس هناك في توبتها التي غفرها الله لها. وتوفي آدم بعد ذلك وعاشت حواء بفردها.

وتنتهى الأسطورة عند هذا الحد. على أن هناك جزءاً إضافياً يحكي عن إبليس وكيفية دخوله الجنة بعد أن طرد منها. وتتعامل الأسطورة اللاموية مع هذه الحادثة بشيء من التفصيل؛ فبعد أن ترك إبليس الجنة لم يذهب إلى الأرض، بل إنه ظل قريبا منها يسترق السمع من الله ولاح له ما يمكن أن يفعله مع المخلوق الجديد، وكان إبليس يعلم أن أدم سكن الجنة، ويعلم عن حواء. وقد قلكته الغيرة من آده وأصر على الانتقام منه. ولهذا فقد عزم على أن يجبر أبناء أدم على طاعته بأن يعصوا أوامر الله. فإذا فعلوا هذا، فإنهم سيرسلون إلى النار وعندنذ لا يكون إبليس وحده فيها، ولد يكن إبليس وحده في اتخاذ هذا القرار، بل سايرته قبيلته فيها.

وتنكر إبليس واتخذ مكانه خارج الجنة بحنا عن وسبلة يدخل بها إليها وكانت الحيد (nyoke) مخلوقا فردوسيا جميلاً، وذات يوه قابلت إبليس وهو متنكر. وسألها إبليس أن تحمله إلى داخل الجنة. ولكن الحية رفضت وقالت له: "إذا كان يسمح لك أن تلج إلى الداخل، فلماذا لا تدخل من خلال البوابة"؟ وأخبرها إبليس بأن سؤاله إياها أن تحمله إلى داخل الجنة ليس سوى استجابة الأوامر الله. وفي النهاية وافقت الحية وأدخلت إبليس في فمها وأدخلته الحنة. وعوقبت الحية على ذلك وطردت من الجنة ولكن لأنها أدخلت إبليس في فمها، فإنها حملت منه ووضعت بيضا، وإحدى هذه البيضات فنست الشيطان.

ألف ١٧ (١٩٩٧)

التحليل

بداية، نجد أن أسطورة الخلق تميز بشدة بين النور والنار؛ فبينما نجد النور مستمراً ومستمراً ، ومبينما نجد النور مستمراً ومستقراً ، ومستقراً ، وتتعدد وجوه النور عشلة في الأنبيا ، والملائكة والعرش واللوح المحفوظ، وهذه الوجوه المتعددة تعود فتمثل وحدة واحدة . وهي بعينها وحدة النور وبساطته. أما النار، فهي، من ناحية أخرى، معقدة ومتفايرة الألوان. ولا يتولد عن النار الحرارة والدخان فحسب، بل يتولد عنها كذلك ظلال من الشوء . (١١٠) على أن النار لا تولد النوء ، إلا إذا اشتعلت وصعد منها الدخان، والدخان بدوره مرتبط بالظلام. ومن الواضح أن النار لا تتحدد بساطة ، ويوصفها رمزا، فهي غامضة.

وهذا الغموض واضع في الأسطورة. فالنار (الجن) تزايدت وانقسمت تلقائيا. فالجن في البداية انقسموا إلى قبائل ثلاث. وكل قبيلة من هذه القبائل انقسمت فيما بعد على الأرض. (٢٠) أما الملاتكة التي خرجت من نهر الضوء، من ناحية أخرى، فكانت متماثلة، كما أن عددها لم بزدد أو ينقص. لقد كانت الملاتكة ثابتة من ناحية العدد كما أنها كانت متماثلة في الشكل والصفات.

وكان نهر الضوء الذي خرجت منه الملاتكة يفصل المخلوقات الخالدة عن الفاتهة: فالملاتكة والوجود اللذين يحبط بهما النهر خالدان، في حين أن الكائنات التي تقع خارج دائرة نهر الضوء فانية. وعدنا هذا التقسيم بالثنائيات المتعارضة التالية:

المجموعة الأولى من الثنائيات المتعارضة

النار / النور الخواص / متجانس الخواص متفيرة / ثابت

ويشير الشكل الدائري للأنهار إلى أنها تتمتع باكتفاء ذاتي، وإلى عدم وجود مخرج لها؛ ومن ثم فإن الأنهار الخارجية تحتوي على الأنهار الداخلية. والنهر الأخير الذي يحيط بسائر الأنهار هو نهر الثلج، والثلج نفسه مشل النور لكونه أبيض اللون ومستقرا، وهو يعارض النار الحارة ببرودته، وعلى كل، فإن النار يكن أن تحول الثلج إلى ما م، فإذا فعلت هذا، اختفى الاختلاف بين نهر الما ، ونهر الشلح. كما أن الحرارة يمكن كذلك أن تسبب تبخر الما ، وهذه هي النقطة الأساسية في الأسطورة وهي: كيف يمكن "لمونجو" (الثور) أن يخلق شيئا لا يملك التحكم فيه؟ فالثار (الجن) هي العنصر الوحيد الذي لديه القوة لبدء التحول. إنها العنصر الوحيد الإيجابي والفعال.

إن الأسطورة توضع وتناقش وجوه الاختلاف بين النور والنار على نحو دقيق وصريع.

وبعد أن تستهل بإبراز وجوه الاختلاف، فإنها تستمر وتذكر أن الجن (النار) مرتبطة كذلك بالريح، ولكن من أين تأتي الريح؟ وهل خلقت أم لم تخلق؟ إن الأسطورة لا تذكر شيئا عن هذا الموضوع، وعلى كل، فإنه من المنطقي أن ترتبط الريح بالنار، حيث أن كليهما عنصران إيجابيان فعالان ولهما القوة على التغيير والتدمير التلقائي، وفضلا عن هذا، فإن الريح على الرغيم من أنها يكن أن تقوي النار، فمن الممكن لها أيضا أن تطفئها، وبهذا المعنى فإن الريح والرماد لهما نفس العلاقة بالنار؛ فكل منهما يطفئها، ويترتب على هذا أنه حتى النار هناك حدود لقرتها؛ فعلى الرغم من أنها لا بد أن تحترق لكي تظل موجودة، فإن الاحتراق في يشير في العادة إلى قوة النار، كما يشير في العادة إلى قوة النار، كما عن هذا المعنى في مثل شعبي يقوله: "إن النار لا تولد ناراً، إنها تولد رماداً". وفضلا عن عن هذا المعنى في مثل شعبي يقوله: "إن النار لا تولد ناراً، إنها تولد رماداً". وفضلا عن عن هذا الأمود فحسب (الذي يحجب الرؤيا)، بل تعني كذلك الدخان الأبيض من عمل النار وبينما ينتج الدخان الأسود من هبوب الربع فوق النار، ينجم الدخان الأبيض من عمل النار في الماء تحديله إلى البخار، الذي يساوي الماء الذي تحمله الربع. وبناء على ذلك، فإن خلق في الماء بتحريله إلى البخار، الذي يساوي الماء الذي تحمله الربع. وبناء على ذلك، فإن خلق الأرض كان نتاج كل هذه العلاقات الجدلية الآتية:

المجموعة الثانية من الثنائيات المتعارضة

النار / النور الجن / الملاتكة الربح / الماء

وفي الأسطورة تهب الربح على الماء الذي يتحول إلى فقاقيم، والفقاقيم عبارة عن رباح في الماء. وبمعنى آخر إن الرباح (الجن) عندما تنصل بالماء (الملاتكة) فإن الفقاقيم تكون هي النتيجة. ولكن الرباح والنار (كلاهما متصل بالجن) تنتجان دخانا أسود (الظلام). ويناء على هذا، فإن الرباح المغلّفة بالماء هي رباح داكنة. وهذا يعني أن الماء (الثور) يحتوي على رباح داكنة مدخنة (النار) ويحتضنها. والنتيجة أن النور بحتوي على الظلام ويغلّفه وأن الفقاقيم وسط بين النور والنار، كما في الشكل التالي:

الفقاقيع باعتبارها وسيطأ النمار النمار النمار الدخان الدخان الدخان الدخان الدخان

ويستمر الجدل. فالدخان المتكون داخل الفقاقيع يتسمسب في أن الماء يتبخر (الفقاقيع "تجف"). والنتيجة تكون دخان أبيض (البخار). والماء (النور) يتبخر ويتحول إلى دخان أبيض ينجم من انقسام المياه إلى جزئيات تحملها الرياح (ترتبط في هذا بالنار). ومرة أخرى فإن الفقاقيع تفقد وحدتها - وهو المعاكس للتحول الأصلى الذي تولدت عنه الفقاقيع، كما في المعادلة التالية:

الفقاقيع = الرياح (الدخان، النار) مغلفة في الماء. بخار = ماء (بياض، نور) تحمله الرياح

فالماء (الملاتكة) الذي يتبخر بالحرارة أو التار (الجن)، بحول الدخان (السواد) إلى بخار (أبيض)، وتتكون الأرض من هذه العملية. ولكن التبدخر يتبضمن كذلك فكرة الانفصال: فالمياه (أسفل) تنفصل وتُحمل إلى أعلى. وبمعنى آخر، إن النار فعلت فعلها على الما ، ونتيجة لهذا فإن الأشياء العليا تنفصل عن السفلى. ومرة أخرى تكون النار سبب التعدد: لقد حملت الرياح البخار أو الماء إلى أعلى وما تبقى ببقى في الأسفل لبكرن الأرض. والبخار الأبيض حملته الرياح، بينما تُرك الدخان الأسود والجاف (النار) في الأسفل دون أن يسمح لنشأة الحياة على الأرض:

المجموعة الثالثة من الثناتيات المتعارضة النار / الماء

الجاف / الرطب الموت / الحياة

فالعلاقة بين الجفاف والموت واضحة في الأسطورة. وما يؤيد هذا أن الحياة لم تبدأ على الأرض إلا بعد نزول المطر (الماء، الرطوبة). وفي البداية تسببت النار في تبخير الماء، تاركة الأرض جافة ولا حياة فيها. ولكن عندما ارتوت الأرض بالمياه (المطر)، ظهر الزرع وظهر المرن وعثل الزرع والحيوان. وعثل الزرع والحيوان الوسيط بين البلل (العلو، الماء، الملائكة) والجفاف النام (أسفل، النار، الجن). (٢١) وكان على النار أن تخرب وأن تحسير لكي تعيش، وكان على الأرض أن تستهلك عنصراً ثالثاً. ولكن المطر (الماء الساقط من أعلى إلى أسفل) هو عكس البخار (الماء الذي تحمله الرياح إلى أعلى)، وكان على المطر (الماء الذي تحمله الرياح إلى أولا والموبة عندما تكون حية، فإذا جفت ماتت. والتراب والرطوبة تعني غياب الموت؛ فالفاكهة تكون رطبة عندما تكون حية، فإذا جفت ماتت. والتراب

۱۹۹۷) ۱۱۸ ألف ۱۷ (۱۹۹۷)

وبعد أن لاحظنا كل هذه العلاقات، يصبح الأمر أكثر وضوحاً من حيث أن الماء والثور والملائكة في الأسطورة ترتبط بالحياة، بينما يرتبط الجفاف والنار والجن بالموت. ونضيف إلى هذا ثنائية متعارضة أخرى وهي الرائحة الطبية والرائحة الكريهة. فعندما كانت الأشجار خالبة من الفاكهة، كانت تعبد الله وكانت رائحتها عطرة. ولكنها عندما أنتجت الثمار، تلفت الشمار وفاحت منها الرائحة العطنة. ومن ثم تتشكل مجموعة أخرى من الثنائيات المتعارضة:

المجموعة الرابعة من الثنائيات المتعارضة

الحياة / المرت الأشجار / الفاكهة التالفة الرائحة الطيبة / الرائحة الكريهة البلل / الجفاف

هذه المجموعة من العلاقات تتضع بصفة خاصة في حالة خلق آدم. فلقد فشل ثلاثة ملائكة في حمل التراب (الجاف) إلى السماء، وكل واحد من هؤلاء الذين فسلوا عُيْن في وظيفة ترتبط بالحياة، أما عزرانيل الذين نجع في المهمة، فقد عين ملاكا للموت. إن عزرائيل حمل التراب الجاف (الموت) ولهذا أصبح ملاك الموت.

ولكي تحسيا الأرض، لابد أن تشغلب على الجنفاف (النار). على أن الأرض، مع المناوقة، إذا كان عليها أن تقاوم الجفاف، يتحتم عليها أن تستهلك المياه، بل تفككها (الحياة). إذ لا تستطيع الأرض أن تحتوي على المياه دون تفكيكها. ويناء على ذلك، فإن خلق الأرض لا يحل التناقض الأساسي، فالفقاقيع لا تستطيع الاستمرار في التوسط بين الزارالنور. وفي النهاية تفشل الأرض في التوسط بين الجاف/ الرطب. وإذا كانت النارة الطلام = الموت، بينما النورة الرطوبة = الحياة، فلبس هناك وسيلة تستطيع الأرض من خلالها أن تتوسط بين الجاة والموت. ولهذا فإننا نُترك بنفس التناقض الأساسي.

ولهذا فإن الأسطورة تحاول أن تتغلب على هذا التناقض على نحو آخر: لقد خلق آدم. وكان أدم من تراب (أسفل) وكان جافا (مبتا). ثم حملت الملاتكة (النور)أدم ثم بكل بمياه النهر. وبينما كان على مباه المطر أن تخترق الريح (النار)، حمل الملاتكة (النور) ماء النهر. ولهذا استبعد الريح (وهو مرتبط بالجن) كلبة من حكاية خلق آدم. وهذا مهم، حيث إن استبعاد الريح سيترك ماء النهر مستقراً. ومع ذلك، فإن آدم تراب جاف يتحتم تبليله بالماء ولكن آدم من البداية يختلف عن المخلوقات الأرضية الأخرى التي انبثقت نتيجة الجمع بين الحرارة (النار) المحركة للماء إلى بخار، والماء المنسكب إلى أسفل على هيئة المطر. أما آدم فقد مُنح الحياة من خلال إضافة الماء المستقر، ذلك أن الماء لم يكن قد مر بجرحلة تحول من قبل. وفي هذه المرة تُحل تراب آدم، وهو كثير الألوان مثل النار، إذ انفصل التراب الأبيض من التراب الأجمع والأسود (الحي الأرض) إلى تعدد (في

ألف ١٧ (١٩٩٧)

السماء)، فقد خُلق آدم من تراب أسود وأحسر، في حين أن التراب الأبيض وُضع تحت المرش، أما التراب الأبيض وُضع تحت العرش، أما التراب الأسود والأحمر فقد خُلطا بمياء النهر. وبينما كانت الأرض تشتكي بعد استهلاكها الماء، فإن آدم لم يشتك. على أننا ينبغي أن نتذكر أن آدم صنع من نفس المادة التي صنعت منها الأرض. إن الاختلاف الرحيد في أنه كان يتقصه التراب الأبيض الذي فصل من قبل أن يخلق. ومن المهم الآن أن نحاول أن نجد تحديدا لهذا اللون.

إن الأبيض مرتبط بالشلج الذي يعد مياها مستقرة، وهر كذلك مرتبط بالبخار الذي يعد دخاتا أبيض (ماء). ويناء على ذلك، فإن الأبيض متصل بالنور والماء. وإذا كان النور أبديا، فإنه يمكن القول إن الأرض حاولت أن تكون أبدية باستهلاكها النور. ويمكنا الآن أن نربط التراب الأبيض بالأبدية، وهي حقيقة تؤكدها الأسطورة. فبينما بُلل التراب (الأحمر والأسود) الذي خُلق منه آدم، فإن التراب (الأبيض) الذي خُلق منه الأنبياء لم يبلل قط. كما في الرسم البياني التالي:

آدم المبلل بالماء ----> حياة فانية الأنبياء غير المبللين بالماء ----> حياة فالدة

وليست هذه الشكلة المحيرة غير حقيقية، فشعب لامو يتعامل معها بخاصة عندما يتحدثون عن النبي. فعلى سبيل المثال، يقولون عنه في قصيدة يتفنون بها:

إن الشواهد والتراث تدعم عقيدتنا
في أن النبي حي وتدي
إنه مثل الهلال الذي لا يغرب
إن جسده في القبر
مثل الوردة التي لا تذبل
فالأرض لا يحكن لها أن تستهلك لحمه
أو عظمه. أيها المستمر كن على يقن نما أقول.

إن جسد النبي خالد. فلا أحد في لامو يقبل فكرة أن النبي مات، في حن أن كل واحد يقبل موت آدم. (وعلى هذا النحو) فإن التراب الأبيض باق في حين أن التراب الأسود والأحمر غير باق. ويرتبط التراب الأبيض بالضوء (الملاتكة)؛ ويمكن تكثيف ذلك فيما يلي:

ألف ١٧ (١٩٩٧)

المجموعة الخامسة من الثنائيات المتعارضة

التراب الأبيض / التراب الأسود والأحمر الملاتكة / الجن

إن الحياة بالنسبة للنبي ليست صفة ثانوية مشلما هي بالنسبة لأدم والأرض؛ بل إن الحياة بالنسبة للدم والأرض؛ بل إن الحياة بالنسبة له صفة جوهرية. وعلى الرغم من أن النبي مخلوق من التراب شأنه شأن أي إنسان آخر، فإن ترابه الأبيض يختلف عن التراب الأحمر والأسود. وبتعبير آخر، إن التراب الأبيض الأسود (الأرض) لا بد له من أن يستهلك الما ، لكي يكون حيا، في حين أن التراب الأبيض قادر على أن يحيا بدون استهلاك المياه.

إن الرسول لا يُذكر قط في الجزء الخناص من الأسطورة يولادة أولاد أدم من ظهره. ويتعبير آخر، إن النبي لم يولد من آدم. فهو ليس في الحقيقة ابن آدم. ومعنى هذا أن هناك توازيا بين انفصال آدم من التراب وانفصال النبي محمد، أو انفصال التراب الأبيض من آدم.. فآدم المخلوق من التراب، والإنسان الفاني يعيش في الجنة التي تختلف عن الأرض. وببنما نجد أن الأرض تتولد من جماع النار والنور، نجد أرض الجنة مصنوعة من العنبر. (۱۲۲)

ويتولد العنبر من براز الحوت، وهو يوجد في العادة على شواطى، البحار، والحوت مخامض. وعلى الرغم من أنه يعيش في البحر فهو يحمل أطفالا ويلدهم. وفضلا عن هذا، فإن الحوت لا يضغ طعامه، ولهذا فإنه إذا ابتلع إنسانا، فإن الإنسان يمكن أن يعيش الداخل معدته، ومثال هذا ما حدث ليونس النبي الذي يقال إنه عبر البحر في أحشاء حوت. وعلى الرغم من أن الجنة تتكون من براز الحوت، فبإن هذا الإفراز بعطى رائحة طبيعة إذا احتى. ومعنى هذا أن أرض الجنة قد صنعت من براز حيوان بحري وهو حيوان يعيش في الماء وهي كذلك قنح المأوى لمخلوق من التراب. وإذا كان آدم بعيش على براز الحوت فكأنه يعيش على يطن الحوت، ولكن آدم، في بطن الحوت، وحيث أن الحوت لا يضغ، فإن آدم لم يُهضم في باطن الحوت. ولكن آدم، تؤكد عليها الأسطورة؛ فالحية التي تعيش في اتصال مباشر بالعنبر، تأخذ إبليس في فعها عن هذا الفكرة دون أن تقضغه أؤ تهضمه. فالحية إذن مثل الحوت، يكن أن تأكل بدون هضم. وفضلا عن هذا المحول في البليس في فعها المجمول المحدول في المعدة. وكل من المخلوق المحمول في الفم والمحول في المعدة.

وقد أرادت حواء، المخلوق الآخر الذي يعيش مع أده، أن تأكل الفاكهة المحرمة. على أنه عندما قطع إبليس الشمرة ورماها إلى أسفل، اكتفت حوا، بتندوقها، وبتعبير أدق يقال: "midomoni kulitia" وهي تعني "أنها وضعت الفاكهة بين شفتيها". وبعنى آخر، فهي لم تضغها أو تبلعها، وبناء على هذا، فإن الحوت والحية وحواء أكلوا جميعا بدون مضغ أو هضم. وأبعد من هذا، فعلى نحو ما حمل الحوت أدم في بطنه، حملت حواء، بطريقة موازية، وكذلك الحية. إن جميعهم اخذوا شيئا في أحضائهم، وهذا الشيء بقذف حيا فيما بعد. وبسرتب على هذا أن آدم بسكناه الجنة كنان يعيش في "رحم" الحوت أو "أحضائه". وهو بسكناه الجنة كنا يعيش في "رحم" الحوت أو "أحضائه". وهو بسكناه الجنة من اللبن والعسل وهو طعام تقليدي يقده للأطفال.

IVI (1997)

وعلى الرغم من أن آدم هو الذي كان معترضا على أكل الفاكهة، فهو بعينه الذي أكلها الخاكهة، فهو بعينه الذي أكلها وابتلمها ("Adam kala kameza") على أنه قبل أن يأكلها، كان آدم قادرا على أن بلد أطفالا من ظهره، وهنا بتضع النضاد بين الشهوة الجنسية من ناحية وكبح جماحها من ناحية أخرى، فبعد أن أكل آدم الفاكهة، فقد المقدرة على إنجاب الأطفال، بينما تكسب حواء التي قاومت أكل الفاكهة في البداية، المقدرة على إنجاب الأطفال، ولكن من أمام، لقد حمل آدم الأبناء، قبل أكل الفاكهة، في ظهره وليس في أحشائه، وكان قادراً على ولائتهم على هذا النحو، واكتسبت حواء قوة التوليد من آدم بعد أن أكل آدم الفاكية المحدة.

وهناك طائران يذكران في الأسطورة خارج الجنة: الفراب (kunguru) والحساسة (hamamu). وتسمى حواء في الأسطورة خارج الجنة: الفراب طائر مرتبط بالأرض، بينما الفراب طائر مرتبط بالأرض، بينما الفراب طائر مرتبط بالعلو، وعا هو "فوق" فهو طائر بنتمي إلى الجنة، وقد أرسله الله إلى الأرض وصعه تصويذة أو حرز (hirizi) لآدم لكي يكون خالدا. وسرق الفراب التصويذة ورفض إعطاءها لآدم، ويقول شعب لامو أن الشارة البيضاء حول عنق الفراب عي التعويذة، سرق الفراب التعويذة، وكن التعويذة، وكن التعويذة، وكنه لم يبتلعها أو يهضمها، وفي الحقيقة فإن التعويذة على إنجاب رقيته، وشبيه بهذا أن حواء لم تبتلع الفاكهة، ومع ذلك كانت لديها المقدرة على إنجاب الأطفال. وهي مقدرة منحت لآدم من قبل. ويتعبير آخر، إن كلا من الفراب وحواء سلب الخلود من أن كلاهما يحمل بعد "التذرق" ودون أن تلتهم الأكل، والعلاقة بين الحية وحواء قوية في الشعر اللاموي، فعلى سببل الكاني، هناك اعتقداد صوروث أن الحيمة لا تؤذي المرأة الحامل أبداً. وهناك شاعر قديم يصف المرأة بعضاء حدة بعد، يقول:

أيتها الحية. أقسم أنك مخلوق سي، لقد رعيتك وكنت معك طيبا ومع ذلك فقد التويت وحاولت سلب الحياة منى

لقد كانت الشجرة التي "تفوقت" حواء ثمارها ثم أكلها آدم تقع في الحنة، ومع ذلك كانت محرمة (haramu). وعلى الرغم من أن هناك أشجارا كشيرة في الجنة، قبان هذه الشجرة هي الوحيدة التي ذكرت باسمها ثم وُصفت وصفا كاملا. لقد سميت إلى الشجرة مي الوحيدة التي ذكرت باسمها ثم وُصفت وصفا كاملا. لقد سميت إلى الأسطورة] hurulaini أو sambiruta أي النساء اخسيات اللاتي يشونَ مثل الفاكهة، ومن الواضح أن آدم أو حواء لم يريا الشجرة من قبل وله يأكلا منها. وقور إبليس في الأسطورة أنه ليس هو الذي أحضرها، وإنما أحضرت بأمر من الجبار". على أن هنا مشكوك فيه، حيث إننا، كما رأينا، لم نر "الجبار" أو مونجو وهو يخلق الحيوان أو الأشجار على نحو مباشر. أوبيدو أن) الشجرة كانت تحمل الحوريات اللاتي يظهرن بعد الحياة. وإذا بحثنا عن معنى حواء أو Hawia فإننا نجدها تعني "الحياة . ويترتب على هذا أنه إذا كانت حواء هي الحياة فإن الحوريات تعنى "ما بعد الحياة". ومن الواضح أكثر من الواضح أكثر من الواضح أكثر من

(1447) 19 25

هذا أن آدم ولد أبناء من ظهره قبل أن تولد حواء أو "الحباة"، أي قبل أن تولد الحباة. ويتعبر آخر، إن حواء بوصفها الحباة تنقسم إلى "قبل" الحياة و"بعدها". فقبل الحياة (أي قبل ظهرر حواء) وجد آدم وأولاده. وبعد الحياة (أي بعد ظهور حواء)، جاحا الحوريات أو النساء الحسناوات في شكل فاكهة. ولكن الفاكهة، كما رأينا، كان لا بد أن تؤكل حتى لا يتعلف وتفسد رائحتها ثم قوت. فآدم إذن أكل الفاكهة التي هي حورية حسناء! أي أن آدم، الذكر، وفي الوقت نفسه يمثل "ما قبل الحياة" أكل الأنثى من "ما بعد الحياة". وحيث أن "ما بعد الحياة" أثنى مثل حواء، فإنها بعنى ما جزء من حواء (التي قتل الحياة بصفة عامة). بعد الحياة" أنشى مثل الحياة القول إن آدم بأكله الفاكهة، يحاول أن يضيف لنفسه هذا الجزء من حواء الذي يمكن أن يمنحه الخلود، إنه يحاول أن يأكل ما بعد الحياة. وبتعبير آخر، إنه يحاول، مثل الغراب، أن يسرق الخلود.

ولكن ما علاقة حواء بالخلود؟ في الواقع إن لها علاقة واضحة بالكائنات الخالدة. وعلى سبيل المثال، إنها لا تمثل جزءًا من الرباط الذي رُسَعَ بين أبناء آدم والرب. وإذا نظرنا إلى الأسطورة نظرة فاحصية، فإننا نجد أن هناك رباطاً بين الرب والمخلوقات الأخرى: الجن والملائكة. والمخلوقان الأوحدان اللذان لم يكن لهيما علاقية محددة بالرب هما النبي وحواء. وأبعد من هذا قإن النبي ومثله حواء لم يكونا أولاد لآدم. وبالإضافة إلى هذا قإن حواء لم تخلق من ضلع آدم مما يعد تفرداً للأسطورة اللاموية. وفي الحقيقة فإن حواء لم يكن لها شأن أنى خلقها) بآدم. وتتأكد علاقة حواء بالأشياء الخالدة في حكاية سواحبلية أخرى عنواتها حكاية قباطمة. وفي هذه الحكاية بسأل آدم الرب بعد أن تزوج بحواء عن الهر الذي يدفعه لها. وردأ عليه، قال له الرب بكل بساطة أن يدفع لها "عشرة آلاف بَركة الهبة على نبيه المحبوب." وبالإضافة، فإن الملائكة وضعت التراب الأبيض، أي الضوء، في ظهر آدم قبل أن يطرد من الجنة. وبهذا يعود التراب إلى الأرض حيا بعد أن كان قد انفصل عن الأرض في البداية. ولكن آدم لم يستطيع أن يتكاثر تلقائياً. إذ كان عليه أن يتكاثر من خلال حواء. ومعنى هذا أن حواء هي المخلوق الذي منح الخلود لآدم من خلال إنجابها أطفاله. على أن أطفال آدم، على وجه التحديد، سبكونون خليطا من التراب والضوء. فكيف يكن أن يختلط التراب بالضوء دون أن يفيّر من طبيعة الضوء نفسه؟ هنا نواجه بالتناقض الذي صادفناه في بداية حكاية الخلق ونهايتها إلا أنه ارتفع إلى مستوى أعلى. وإذا كانت حواء مثل الأنبياء، فكيف عكن أن تكون قد أخرجت من الجنة لأنها آثمة؟

وعندما سأل الله إبليس (النار) أن يسجد لأدم، جادل إبليس على نحو مطقى بأنه أفضل من المخلوق الجديد؛ فهو يعرف أن المخلوق الجديد سسقتل وبخرب وبكذب. وبهذا يكون إبليس في إدعائه المعرفة مخالفا في ذلك الملاتكة الذين كانوا محسلين لأوامر الله. فعلى سبيل المثال، عندما سأل الرب الملاتكة ما إذا كانوا يعرفون أسماء الأشب، قالوا: "لا نعلم إلا ما علمتنا أثنا". ولم يكن إبليس ليشير سؤالا طالما كان يسكن الجنة. ففي هذه الفترة كان مطيعاً وخاضعاً كل الخضوع، ولكنه بعد أن خرج إلى الأرض، صار متكبرا وحاذقا وماهرا؛ وبعنى آخر، بدأ ينمي أفكارا من عنده. بدأ يعرف الفرق بين الحسن والسيء، بين الشراء والخراب، وبدأ يعرف اختلافات لم يكن يعرفها في السماء . حقا إن توالد المعرفة الإليسبية لمما يدعو إلى عجب حقا ، ذلك لأنها لا تتكون من الأحكام الأخلافية العامة فحسب، بل من المعارف المعددة للصفات الثانوية للأشياء. ومثال هذا أن إبليس بعرف أن

الإنسان سيكون سيئا لأنه خلق من الطين الذي له رائحة كريهة. ومن قبل كانت الإشارة الوحيدة للرائحة الكريهة في الأرض هي الشكوى من الفاكهة العطنة. فالعلاقة بين معرفة إيابس والأرض واضحة وراسخة بحق. إن إبليس قد تعلم من الأرض، بعد أن تجاوز مرحلة أن يكون مجرد مخلرق مطيع. لقد غي معرفة تنبيؤية نسبيا، أي أنه أصبح ماهراً وحاذقاً. لقد مس إبليس جسد آدم وترك أثره عليه، وهو السرة، علامة على الحمل والولادة. ويتمضح عندئذ أن الولادة ستتبع ذلك. وفضلا عن هذا، فإن إبليس يلمس جسد آدم ليكتشف ما إذا كان صلداً أم فارغاً. ويتعبير آخر، إنه يريد أن يكتسب معرفة من خلال التجربة، وإن تكن معرفة تجريبية لاحقة، معارضة في ذلك المعرفة الإلهية التي تكسب صفة الخلود والأولوية.

وهنا بتحتم علينا مرة أخرى أن نؤكد التعارض بين الملاتكة وإبليس: إبليس بعرف أن المخلوق الجديد سوف يرتكب الإثم: يقتل ويخرب. فيبنما كانت الملاتكة مكتفية بالوضع الراهن، كان إبليس يتحدث عن المستقبل، ومثل الرب كان إبليس يعرف المستقبل، على أن هذا لم يحدث إلا بعد أن ترك إبليس الجنة، وكان سعيدا قبل أن يستقر في الأرض. ومن خلال الأسطورة إذن نعلم أن معرفة إبليس (وما صاحبها من استياء) كانت نتيجة اتصاله بالأرض. ففي حين أن آدم استمد معرفته من الله، نجد أن إبليس يستمد معرفته من أسفل، من خلال اتصاله بالأرض. لقد كان آدم مكتفيا بمعرفته، وكان إذعانه لحوا، بداية حومه حول شجرة المموفة وفيما يلي التوضيح البيائي:

المجموعة السادسة للثناثيات المتعارضة

الأشجار الأخرى في الجنة / شجرة المعرفة في الجنة الجهل / المعرفة لا ذرية / ذرية

لقد كانت حواء شغوفة بالمعرفة. وفي محاولة لإقناع آدم، قارئت بين وجودهما بوجود الحيوان الذي يعيش بدون عقل. ثم جادلت قائلة إن عبارة "أن نعرف" معناها "أن نعرف الخير والشر"، بمعنى أنه لكي يتعقل الإنسان، لا بد أن يكون قادراً على الاختيار بين البدائل. لقد قالت حواء لآدر: أن تعرف السعادة أو أن تعرف أن يكون أحد سعيدا معناد أن تعرف الحزن. ولكي نعرف الصواب لا بد أن نعرف الحظا. وهي تعنى أن المعرفة لا تعنى معرفة أحد طرفى التضاد دون الأخر، لأن المعرفة تعنى معرفة التضاد وأن تكون قادراً على الاختيار بين طرفي التضاد. ويبدو واضحا أن حواء استهدت حججها من صديقها شوجا أو إبليس.

هنا نجد أن كلمة شوجا shoga ذات أهمية كبيرة؛ فهي لا تعنى بكل بساطة كلمة "الصديق" التي بعير عنها باللغة السواحلية بكلمة "صاحبو" sahibu أو 'رفيقي" rafiki أو 'رفيقي" transvestism إنما تحمل الرئيس الجنس الآخر) وبناء عليها فإن إبليس ليس ذكراً أو أنثى، إنما هو بين بين. فإبليس مخلوق غامض شأنه شأن الحوت والحية وشجرة الفاكهة وآدم. إنه خنثى، ومع ذلك فقد جعل الحية تحمل. لقد كان مكانه

١٧٤ أن ١٧ (١٩٩٧)

المناسب خارج الجنة ومع ذلك فقد دخلها. وعندما اتصلت به الحية ولدت الشيطان. أما عندما اتصلت به حواء فقد اكتسبت المعرفة، المعرفة الأرضية.

ومعنى هذا أن آدم الغاني اكتسب معرفة أزلية، في حين أن حواء الخالدة اكتسبت المعرفة الأرضية. لقد اكتسبت حواء معرفة نسبية في السماء، وهي لا تساوي المعرفة الكلية التي منحها الله لآدم. ويتكرر هذا الموضوع بالنسبة للعلاقة مع حواء وإبليس. إن المخلوقات السماوية المطبعة والجاهلة والتابعة يعتربها التلف؛ فهي تكتسب معارف نسبية وما يصحبها من مروق ونزعة إلى الاستقلال عندما تهبط إلى الأرض أو ترتبط بها، وهذه المخلوقات مصنوعة من النار أو الطين مثل الأرض. أما المخلوقات المصنوعة من النور، مثل الملائكة على سبيل المثال، ففي وسعها الاتصال بالأرض دون أن تكتسب المعرفة النسبية أو تتعرض من اكتمال العلم والمعرفة عند الله إلى اكتمال الطاعة عند الملائكة. أما الرحدات النورانية فهي تتدرج من اكتمال العلم والمعرفة عند الله إلى اكتمال الطاعة عند الملائكة. أما الكائنات المصنوعة من التراب فهي لا خالصة الطاعة ولا خالصة الموفة. وعلى كل، فإنه حتى الجن في السماء من التراب فهي لا خالصة الطاعة ولا خالصة الموفة. وعلى كل، فإنه حدوداً بينها وعلامات تفصل بينها ومن ثم فهي مختلفة.

وبناء على هذا، فإن آدم المصنوع من التراب الداكن، منح المعرفة الكلية، إذ قد تلقى تعليم من الله. أما حواء وإبليس فطالما كانا في الجنة بوصفهما مخلوقين أبديين، منحا المعرفة النسبية. وعلى العكس كان آدم المصنوع من التراب يمتلك المعرفة الكلية (النور) وهو في الجنة. ومعنى هذا أن آدم مشل الأرض، التي تحتوي على تراب أبيض مع التراب الأحمر والأسود، ولكن الأرض اشتكت، مع احتوائها على التراب الأبيض، إذ كانت ما تزال تسعى وراء الحياة والخلود.

وبعد أن أكل آدم وحواء من الشجرة، طردا من الجنة. وعانت حواء، ولكنها رفضت التبرية لأنها لم تكن مقتنعة بإثبها، ولم تعترف حواء بإثبها إلا بعد أن قتل قيابيل هابيل، وأخرها آدم أن الحياة (حواء) تنتهي بالموت على الأرض. وعندما سمعت هذا اعترفت بإثبهها وتابت. ومعنى هذا أن حواء اعترفت بجهلها، على الرغم من أنها اتهمت آدم في الجنة بأنه هو الجاهل، لقد اعترفت حواء بجهلها بالحياة، بالخياة الأرضية والحياة الأبدية. ويتعبير أخر، كان جهل حواء مزدوجاً. وبعد أن تابت حواء خضعت للإله بوصفها عبدة له وطرحت جانباً قدرتها على الاختيار. وبهذا أصبحت حواء، في النهاية جاهلة وطبعة شأنها في ذلك ذلك شأن الملاكدة.

لقد كان الأثم في السماء هو حواء، أما الأثم في الأرض فكان قابيل. مما يشكل قلباً للوضع الفردوسي. ففي السماء كان آدم مطيعا وحواء عاصبة. وفي الأرض أصبح قابيل هو العاصي عندما رفض أن يطبع أوامر الله التي نقلت إليه عن طريق أبيه. لقد حرم الله زواج التوأم (الذكر والأنشى) بعضهما من بعض، فكان على الأخ الأكبر أن يتزوج من الأخت الصغرى، والأخ الأصغر من الأخت الكبرى. ورفض قابيل، إذ كان يرغب في الزواج من توأمه، ولهذا قتل هابيل. وكانت نتيجة هذا القتل أن أصبح هناك أنثبان وذكر. فإذا تزوج قابل أخته الكبرى وفق للتشريع الإلهي، فإن توأمه ستبقى بلا زوج. فإذا تزوج أخته التوأم، ستظل أخت هابيل بلا زوج. وفي كلتا الحائين ستكون هناك أنشي بلا زوج. وفي كلتا الحائية ستكون هناك أنشي بلا زوج. لقد كان آدم

وحده في الجنة قبل ظهور حواء، ولم يكن أثما، وبالمثل ظلت ابنة آدم (وأخت هابيل) وحيدة وخالية من الإثم.

لقد وقفت حوا، في الأرض موقف المطبع كلية والخاصع كلية، وهو نفس الموقف الذي تقفه الملاتكة في السماء. وعلى كل، فلكي تكون حواء مطبعة وخاضعة، كان عليها أن تطرح جانبا علاقتها بالأرض، كان عليها أن تفك كل رباط بها، وهذا يعني أنها أصبحت في موقف معارض قاما لموقفها في السماء. لقد اعترفت في الأرض بجهلها الآم وأنه كان ينبغي عليها أن تفعل هذا من قبل في السماء. ثم إنها طرحت جانبا تحكمها في الاختيار. لقد أصبحت معتمدة كل الاعتماد على أدم بالنسبة لمعاشها، وعلى الله بالنسبة لقبوله توبتها. ومع ذلك كانت حواء، من زاوية معينة، غير مختلفة عن آدم. فكلاهما عثل قمة الطاعة وقمة المضوع. ومهما يكن من أمر، فإن حواء لم يصبح لها المعرفة العليا والكلية التي كانت لآدم. خالملاقة التي أصبحت لهما في الأرض كانت شبيهة يتلك التي يين الإله والملاتكة في السماء؛ فالإله عالم وهو الأعلى، في حين أن الملاتكة مطبعة، وخاضعة، وجاهلة، وتابعة. وفي الأرض كان آدم هو الأعلى وهو الذي يمتلك المعرفة، في حين كانت حبواء المطبعمة والخاضعة والجاهلة والتابعة. وهكذا توصل آدم (الأرض) وحواء (الخالدة) إلى نقطة تفاهم. وبهذا أصبح للأرض الخلود لأنها لن تستهلك.

لقد كانت الأرض (النار) في الجزء الأول من الأسطورة تستبهلك الماء(التبراب الأبيض، النور)، وهي لم تترك النور إلا بعد أن أرغمت على هذا. وبالمثل استهلك آدم النور (النبي، التراب الأبيض، ولم يعد قادراً على تسليمه. لقد كان آدم (الأبيض، ولم يعد قادراً على تسليمه. لقد كان آدم (الأبيض، والم يعدقوي على النبيطان. وبناء على هذا فإن العلاقات في الجزء الأول من الأسطورة تتمثل على النحو التالى:

أدم = الأرض = النار المحتوية على الماء (النور)

البيض (أبيض) = الفقاقيع = الماء (النور) محتويا على الربح (النار)

حواء = النور: (الماء، الحيياة) تشزوج من آدم وتصبح قادرة
على أن تلد إما أطفالا خالدين وإما فانين؛ إما الأرض
(التراب الأسود والأحمر) وإما النور (التراب الأبيض)

لقد كانت الأرض في البداية، تشتكي من أن الأشياء تتزايد وقوت، إذ كانت تريد الزيادة بغير الموت. وكانت الأرض تعاني لأن الكائنات التي تعيش عليها تنتهي برائحة عطنة (الموت).

ولم تكن حواء تسبتهلك (الماء) مثل الأرض، ومع ذلك كانت قادرة على أن تلد الضوء (النبي) ولم تكن حواء ام وَلد آدم فحسب، بل كانت كذلك أم النبي (الضوء). وكان أدم (الأرض) في حاجة إلى الضوء كى يكون خالداً. ولم تعد الأرض (=آدم) تشتكي بعد ذلك. لقد فقد الموت رائحته. وبذلك تصبح حواء (الحياة) الوسيط بين آدم ما قبل الحياة وحوريات ما بعد الحياة المعافية،

١٧٩/ الله ١٧ (١٩٩٧)

التعدد	التعدد مع الوحدة	الوحدة مع التعدد	الوحدة
المخلوقات النارية تتميز فيما بينها			النور وحده
الربع تأتي وتساعد على خلق الدخسان والبحار	الأشجار تحمل الفاكهة وتتعطن الفساكسهسة وتسسبب الرائحسة الكريهة	المخلوقات النورانية تنقصل ولا تشمييز فيما بينها	
الأرض تخسرج من الدخان والبخار	التــراب ينفــصل عن الأرض عنوة	الأرض ليست سعيدة وترقض أن ينفسصل عنها بعض ترابها	
التراب مختلط: (أبيض وأسسوه وأحمر)	الحسورية تنفسصل من الشجرة	إبليس يرفض أن يكون آدم أفضل منه حواء ترفض أن تطبع	آدم وحده
حواء تظهر	الأطفال يخرجون من حوا، والحية	آدم	
تابيل بقتل هابيل	أخت هابيل حرمت من	أد، يخرق قبواعبد التسحسريم ويأكل الفاكهة	
إبليس ليس لديه أصدقاء	احی فابین عرصت من زوجها وإن كسانت تستطيع الزواج من آخر	قابيل يخرق قواعد التحريم ويتزوج توأمه	
آدم <i>عوت</i>	حــواء تنفــصل عن إبليس	حواء ليست سعيدة	حسواء وحسسدة ولا تسستطيع أن تتسزوج بآخر

(1447) 17 كأ

177

لقد حاولت في هذا الفصل أن اكشف القناع عن بنية أسطورة الخلق عند شعب لامو وكما سنرى، فإنه على الرغم من أن أسطورة لامو تعد رواية من الأسطورة السامية، فإنها تتمتع بخصائص مميزة ومحددة. ولقد قسمتُ الأسطورة، مقتفيا في ذلك ليثي-شتراوس، إلى ميشيمات" لكي نكون قادرين على الكشف عن مستويات المعنى المختلفة. وإذا كان نظام الميشيمات غير قابل لأن يُعكّس أو يتغير، فإن العلاقات البنبوية تعاد مرة بعد المرة.

إن الأسطورة تلعب على صوضوع الوحدة/التعدد، الحساة/ الموت. النور/النار، الأبيض/الأسود، العرفة/ الجهل. الطاعة/العصيان، الطبيعة/الحضارة، الأعلى/الأسفل، السماء/الأرض. ولقد حاولت أن أبين أن التعارض المهيمن يمكن أن يكون الحياة/الموت. فحواء التي هي الحياة (أعلى) تحمل الموت(أسفل) وبهذا فهي تتوسط بين الحياة والموت. إنها المخلوق الذي يلد الأطفال الذي يحملون الحياة ومع ذلك قمصيرهم الموت. ومن الممكن القول إن هذه الأحجية، الموت في الحياة والحياة في الموت، هي ما تسمى الأسطورة إلى حله. فهذه الأسطورة السواحيلية، شأنها شأن الأساطير الأخرى، تتعامل مع التناقض الوجودي الأساس.

فكل تكرار هو محاولة لتجاوز التناقض السابق عن طريق وضعه في رؤية أخرى السوصل لحل نهائي للمشاكل الأساسية عا يعني أنه ليس هناك نهائة للتحليل. إن الأسلورة ليست بنية فحسب، بل هي جزء من حقل دلالي أوسع. وحتى إذا سلمنا بفكرة ليقي-شتراوس من أن الأساطير تفكر بنفسها في الإنسان دون علم منه يذلك، فإننا لا ليقي-شتراوس من أن الأساطورة النهية نظرة هذا التنظيم البنيوي. إن الأسطورة، من وجهة نظري، محاولة لأن تقول شيئا لمستقبل في مجال معين. ويتعبير أخر، إن الأسطورة جزء من نظام سيمبولوجي أكبر. إن الكلمات في هذا النظام ليست صوراً للواقع، بل وسيلة للتواصل الذي يفترش وجود الآخر، وهي لهذا تجتهد في التأكد من أن الرسائل قد فكت شقرتها "كما يجب". ففي كل حضارة نجد "النص" مكتوبا كان أم شفاهيا، كما نجد بعض الشروح حوله.

وهذا يقودني لأن أتفق مع ريكور في أن الأسطورة السامية (وهو يتبعدت بشكل خاص عن الأسطورة التوراتية) التي تستخدم رموزا شرحت وأعيد شرحها، غنية في دلالاتها ومحدّدة ثقافيا: "هنا نجد أنفسنا في مواجهة فكرة لاهرتية تعد معكوساً للطوطبية.." (17) ومرة أخرى يتحدث ريكور عن الأسطورة السامية فيقول: "إن الرموز التوارتية القابلة للإستعمال مرات أخرى في حقلنا الحضاري، ترتكز، على العكس، على الثراء الدلالي وعلى فائض المدلول عا يفتح آفاقا لتفسيرات جديدة (17) إن الرموز في الأسطورة تُنظم من خلال علاقات دلالية محددة، ومن المستحيل إعادة تنظيمها: "ولهذا، فإنه في هذه الحالة، ينبغي أن نتحدث عن التنظيم البنيوي فحسب، كما هو الحال في الطوطبية. إن التفسير البنيوي ينتصر في التحليل التزامني." (٢٦) إن الأسطورة، كما كما كتب ريكور، هي تعبير رمزي للكون، وهي يهذا المعنى تأويلية، يقول: "عندما بعلم كما كتب ريكور، هي تعبير مخوي للكون، وهي يهذا المعنى تأويلية، يقول: "عندما بعلم الإنسان أو يهذي، يظهر شخص آخر لاعظاء تفسيرات للكلام المعطى، وحتى إذا كان هذا

الكلام غير متماسك، فإنه يوضع في شكل كلام متماسك من خلال التاويل ١٠٠١. ولهذا فإنه يتحتم علينا في هذه الأسطورة أن تلتفت إلى ما هو أكثر من مجرد بنية عميمةة للعقل البشرى.

هوامش المؤلف

١- راجع الكتابين التاليين:

Jan Knappert, Traditional Swahili Poetry: An Investigation into the concepts of East African Islam as Reflected in the Utenzi Literature (Leiden: E. J. Brill, 1967); See also Jan Knappert, Myths and Legends of the Swahili (London: Hienemann Educational Books, 1970).

٢- راجع:

Kenelin Burridge, "Lévi-Strauss and Myth," in *The Structural Study of Myth and Totemism*, ed. E. Leach (London: Tavistock Publications, 1967).

٣- راجع:

Ira R. Buchler and Henry A. Selby, A Formal Study of Myth (Austin: University of Texas Press, 1968).

٤- راجع:

R. Jakobson and M. Halle, Fundamentals of Language (The Hague: Mouton, 1956).

٥- هنا الإمبرييقية لا تعني الإمبريقية الساذجة التي سانتقدها فيما بعد، بل الشراء
 الإثنوجرافي الذي يحتوى الباحث الأشروبولوجي مستدلاً بوقف نظري.

٦- راجع:

Claud Lévi-Strauss, *The Savage Mind* (Chicago: University of Chicago Press, 1966), p. 95.

٧- سأناقش هذه النقطة بالتفصيل في الفصل الخامس من هذا الكتاب وسببدو موقفي
 حينذاك أكثر وضوحا.

٨- راجع:

Bronislaw Malinowski, Magic, Science and Religion (New York: Anchor Books 1954), p. 101.

٩- المرجع السابق، ص ١٠١.

Bronislaw Malinowski, A Scientific Theory of Culture (Durham: The University of North Carolina Press, 1944), p. 139.

١١- المرجع السابق، ص ٧١.

١٢- قارن هذا بما قاله دوركايم "إن الإنسان وحده هو الذي يمتلك الاستعداد لتأمل المُثالي وأن يضيف شيئا إلى الواقع". راجع:

Emile Durkheim, The Elementary Forms of Religious Life (New York: Free Press, 1965), p. 469.

ومرة أخرى يشير دوركايم إلى أن الشيء المادي ليس مهما في حد ذاته. يقوله:" بكل تأكيد أن الجندي يسقط في أثناء دفياعيه عن العلم لا يعشقد أنه يضحي ينفسه من أجل قطعة قماش. (ال**مرجم السابق،** ص ٣٦٠) وأنظر أيضا :

E. Leach, "The Epistemological Background to Malinowski's Empiricism," in *Man and Culture*, ed. R. Firth (London: Routledge and Kegan Paul, 1957), p. 132.

۱۳- راجع:

Ernst Cassirer, An Essay on Man (New Haven, Conn.: Yale Univ. Press. 1944), p. 43.

۱٤- راجع:

D. Emmett. *The Nature of Metaphysical Thinking* (London: Macmillan, 1945), p. 95.

۱۵- راجع:

Clifford Geertz, "Religion as a Cultural System," in Anthropological Approaches to the Study of Religion.. ed. Michael Banton (London: Tavistock Publications, 1966), p. 5.

١٦- راجع:

Victor Turner, "Myths and Symbols," International Encyclopedia of the Social Sciences, X(1968): 567.

۱۷- راجع:

Henri Bergson. Time and Free Will (New York: Macmillan, 1910).

۱۵ هذا إلى جانب من الأسطورة سيناقش بشكل أرسع في الفيصل الخامس من هذا

الكتاب.

٩٩- ينسب شعب لامو انقسام الجن إلى هذه الألوان المختلفة من الضوء. وعندما سألت أحد الإخباريين عن هذا قال: عندما تُشعِل أنت النار، ألا تتولد شعلات ذات ألوان مختلفة؟ ثم أضاف وهذا نفسه بحدث للجن.

٢٠ على الرغم من أن الأسطورة لا تقول على وجه التحديد أن المخلوقات النارية تنقسم إلى
 ذكر وأنشى، فإن شعب لامو يتحدث عن الجن الذكر والجن الأنشى.

٢١- هذه الفكرة تكشف عن نفسها في الطريقة التي يستخدم بها اللامويون نساتهم
 رحبوانهم في الطقوس، ولا يستخدمون الخضروات والحبوانات بوصفها ضحية طقوسية
 فحسب، بل يستخدمون كذلك الحجر والمعدن في الأغراض الدينية.

٣٢- هذه الألوان الشلائة جوهرية في طقوس لامو: فاللونان الأسود والأحمر يرتبطان في العدادة بالكائنات العربية بالكائنات العامة على المينان المرتبط بالكائنات المامية مثل الملائكة والأثبياء.

٢٣- نحن نشعامل هنا مع وصف شعبي للجنة. وهذا الوصف يقدم عندما بسأل الناس عن . وصف الحنة.

۲۶- راجع:

Paul Ricoeur, "Structure et herméneutique," Esprit XXXI (1963): 596-627.

والتي نشرت ترجمتها في:

The Conflict of Interpretations, ed. Don Ihde, trans., Kathleen Mclauglin (North Western University Press 1974), p. 45.

٢٥- المرجع السابق (الفرنسي)، ص ٦١٤؛ (الإنجليزي)، ص ٤٧- ٤٨.

٢٦- المرجع السابق (الإنجليزي)، ص ٤٨.

۲۷- راجع:

Paul Ricoeur, *The Symbolism of Evil* (New York: Harper & Row, 1967). p. 350.

حول الأليجوريا الإثنوجرافية

جيمس كليفورد

(ترجمة سيزا قاسم دراز) *

 ١- قصة يكتسب فيها الناس والأشياء والحرادث معنى آخر، كما في القصة الخرافية أو الأمثولة: تستخدم الألبجوريات للتعليم أو التفسير.

٢- تقديم الأفكار من خلال هذه القصص... ١

يذهب فكتور تبرتر Victor Turner في مقالة حديثة عن السرد إلى أن أغاط الأداء الاجتماعي تتخذ شكل قصص مؤثرة – بعضها أسطوري وبعضها واقعي. وبرى تبرنر أن هذه القصص تضفى على العملية الاجتماعية أبعادا "بلاغية، وأسلوبا من الصياغة القصصية، ودلالة" (.١٥٣:١٩٨١). وفي هذا البحث أنظر إلى الإثنوجرافيا نفسها يوصفها أداء يصاغ في شكل قصص ذات سطوة خاصة. هذه القصص، المتضمنة في التقارير المكتوبة تصف الأحداث الثقافية الحقيقية ولكنها في الوقت نفسه تقدم أحكاما أخلاقية وإيديولوجية بل وأحكاما كونية. إن الكتابة الإثنوجرافية كتابة أليجورية على مستوى المضمون (ما تقوله عن الشقافات وتاريخها) وعلى مستوى الشكل (ما هو متضمن في أسلوب التشكيل النصى).

سأفتتح مقاربتي بمثال قد يبدو، للوهلة الأولى، بسيطا، تبدأ مارجوري شوستاك Nisa: The Life المراجوري شوستاك المراة الكولجية وكلماتها Marjorie Shostak كابها نيسا: حياة المرأة الكولجية وكلماتها كولج: خارج عدارج عدد القرية وفي عزلة تامة. اتستخدم علامة التعجب قبل اسم الجماعة للدلالة على صوت طقطقة يميز اسم ولقة هذه الجماعة التي تشواجد في جنوب أفريقيا في كل من بوتسوانا ونامبيا إليك بعض المقاطع من النص:

^{*} تشكر ألف: مجلة البلاغة القارئة دار جامعة كاليفورنيا للنشر وجيمس كليفورد للسماح بترجمة دراسته المنشورة في المرجع التالي:

James Clifford. "On Ethnographic Allegory." Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography. Edited by James Clifford and George E. Marcus. Berkeley: University of California Press, 1986. 98-121.

كنت أرقد ها هنا وشعرت بآلام الوضع عندما انتابتني المرة تلو المرة. ثم شعرت بشيء مبلل، بداية الرضع. وأخذت أفكر "أه، رعا يكون الطفل". قمت، وأخذت بطانية وغطيت بها طاشاي؛ كان ما يزال نائما. ثم أخذت بطانية وغطيت بها طاشاي؛ كان ما يزال نائما. ثم أخذت الوحيدة؟ إن المرأة الأخرى الوحيدة كانت جدة طاشاي وكانت نائمة في كوخها. ولذلك، تركت وأنا على الحال التي كنت عليها. مشيت مسافة قصيرة مبتعدة عن القرية وقعدت بجانب شجرة... وبعد أن ولدت ترقد هناك، عنول ذراعيها، محاولة مص أصابعها. بدأت تبكي. أما أنا فلم أفعل شيئا سوى الجلوس ناظرة إليهها. وفكرت: "هل هذا طفلي؟ من الذي ولد هذا الطفل؟". ثم فكرت: "شيء كبير مثل هذا؟ كيف استطاع أن يخرج من فرجي؟". وجلست هناك وأخذت أنظر إليها وأنظر وأنظر. (١٩٨١) ١٠-٣)

تشميز القصة بحضور عظيم، كما أن صوت نيسا له نبرة مميزة، بالإضافة إلى أن الغرة تذكر بطريقة حادة: "كانت ترقد هناك تحرك ذراعيها، محاولة مص أصابعها". غير أننا كقراء لا نكتفي بمجرد تسجيل حدث مفرد. إن تطور القصة يتطلب منا أولا أن نتخيل عرفا ثقافيا مختلفا (ولادة المرأة الد الاوتحية، وهي بفردها وسط الأدغال)، ثد أن نتمرف على خبرة إنسانية مشتركة (البطولة الهادنة للولادة، أحسيس التعجب والشك المصاحبة لانفصال الطفل عن الأم). لا نستطيع بأي شكل من الأشكال أن نختصر قصة لحدث مفرد يقع في مكان ما من صحراء الكلاهاري في هذه الحدود، فهي تتضمن في أن واحد دلالات محلية وكذلك قصة عامة عن الولادة، إن الكاتبة تفترض وجود الاختلاف ولكنها تجاوز هذا الاختلاف. وبالإضافة إلى ذلك تعلمنا قصة نيسا (وكيف لا) شيئا أساسيا عن خبرة المرأة. ومن الد اكونج التي تقدمها شوستاك في كتابها بالضرورة أليجوريا عن البشرية (النسانية).

إنني أذهب فيهما بعد إلى أن هذه المعاني العامة ليست مجردات أو تفسيرات "تضاف" إلى الخبر الأصلى "البسيط"، بل هي الشروط التي تحكم دلالته. إن النصوص الإنتوجرافية هي لامحالة نصوص أليجورية، والتقبل الجاد لهذه الحقيقة بغير من الطريقة التي يكن أن تُكتب وثقراً بها النصوص الإنتوجرافية. إنني سأفحص، من خلال استخدام تجرية شروستاك كدراسة حالة، اتجاها حديثا بسر المستويات الأليجرية بوصفها أصواتا" محددة داخل النص. وأذهب، في النهاية إلى ان نشاط الكتابة الإنتوجرافية - سواء كان تسجيلا أو تنصبصا - يمثل أليجوريا غربية للخلاص. هذه البنية المتفلفة بجب أن تُدرك وتقارن بتشكيلات أخرى محكنة للأداء الإثنوجرافي. غيير أنه لا بد أن تدرك هذه البنية المتفلفلة في النصوص في إطار امكانيات أخرى من التشكيلات وتقارن بها.

* * *

إن الوصف الأدبي ينف عج دائما على ما يمكن أن يوصف أنه مشهد أخر، يكمن "وراء" هذا العسالم من الأشسياء الذي يهسدف إلى وصسفه. مشيل بوجور "بعض تناقضات الوصف"

تشير الأليجوريا (من اليونانية allos : آخر agoreuein : يتكلم) إلى عارسة من شأنها أن تحيل القص التخييلي إلى منظرمة مغايرة من الأفكار والحوادث. فالأليجوريا هي نوع من التعثيل "يفسر" نفسه بنفسه. إنني استخدم مصطلح الأليجوري بالمعني المتسع أنه النحة اليه المناقشات النقدية الحديثة ويخاصة تلك التي جاءت عند أنجوس فلتشر الذي استدته إليه المناقشات النقدية الحديثة ويخاصة تلك التي جاءت عند أنجوس فلتشر كل قصة تمثلك القدرة على توليد قصة أخرى في ذهن القارئ (أو المستمع)، وكذلك تستطيع كل قصة تمثلك القدرة على توليد قصة أخرى في ذهن القارئ (أو المستمع)، وكذلك تستطيع أن تستدعي قصة سابقة ما أو أن تزيجها. لقد أدى التركيز على الأليجوريا الإثنوجرافية تضييلا لها عن "الإيديولوجية" الإثنوجرافية مثلا - على الرغم من أن الأبعاد السياسية ليست غائبة عنها (جيمسون Maneson) - إلى لفت النظر إلى جوانب من الوصف الشقافي كانت حتى الآن مطموسة. إن الاعتراف بالأليجوريا يؤكد الحقيقة أن الصور الواقعية، إذا كانت "مُنْفَعة" و"غنية" ما هي إلا استعارات محدة وغاذج من التداعيات تشير إلى دلالات إضافية من "النفسير") تستدعي إلى الذهن الطبيعة الشعرية والتراثية والكونية لهذه العملية فاعلية من "النفسير") تستدعي إلى الذهن الطبيعة الشعرية والتراثية والكونية لهذه العملية بالكتابية.

تلفت الأليجوريا النظر بطريقة خاصة إلى الطبيعة السردية للتمثيل الثقافي، أي إلى القصص المتضمنة في العملية التمثيلية نفسها. كما أنها (أي الأليجوريا) تحطم الحلقة المفرغة للوصف الثقافي من خلال إضافة بعد زمني إلى عملية القراءة، وبالتالي فإن مستوى واحدا من النص سيولِّد دائما مستويات أخرى. وهكذا فإن بلاغة الحضور التي سادت في كثير من نصوص أدب ما بعد الرومانسية (وكذلك في كثير من "الأنثروبولوجيا الرمزية") تصبح معلَّقة. ويضع نقد دي مان – لتفوق الرمز على الألبجوري في الجماليات الرومانسية – المسروع الواقعي موضع التساؤل (دي مان ١٩٦٩). فالادعاء بأن الوصف الخالي من الأليجوريا كان عكنا - وهو ركيزة الوضعية الحرفية والكناية الواقعية (العضوية أو الوظيفية أو العلاقة "النمطية"بن الأجزاء والكليات) - هو الحليف الحميم للبحث الرومانسي عن الدلالة المباشرة للحدث دون الحاجة إلى وساطة. فالوضعية والواقعية والرومانسية - وهي قتل العناصر المكونة لأنشروبولوجيا القرن العشرين - كانت كلها تنفى الاصطناع "الخادع" للبلاغة بالإضافة الى التجريد الذي تفترضه الألبجوريا. إن الألبجوريا كانت تخرق قوانين كل من العلوم الوضعية والعفوية القنية. (أونج ١٩٧١ Ong: ٦-٩). فقد كانت تستند على الاستنتاج أكثر من اللازم، كما كانت تفرض بطريقة مباشرة، دلالة على الأدلة الملموسة. ان "إحياء" البلاغة من قبل مجموعة متباينة من المنظرين الثقافيين والأدبيين (رولان بارت، كينيث بيرك، جبرار جينيت، ميشيل دي سيرتو، هايدن هويت، پول دي مان، وميشيل بوجور وآخرين) قد وضع الإجماع الوضعي - الواقعي - الرومانسي موضع الشك. إن التوجه الجاري نحو البلاغة في الإثنوجرافيا يوازي فترة من إعادة التقييم السباسي والمعرفي

حيث وضحت طبيعة السلطة التي تتحكم في عملية التمثيل - وكونها مُهَيكلة ومغروضة فرضا - وهذا ما أصبح موضع رفض. والألبجوريا تحثنًا على أن لا نقول عَن أي وصف ثقافي "هذا يمثل ذاك أو يرمز إلى ذاك" بل "هذه قصة (محملة بشحنة أخلاقية) عن زائر" (١)

لا يمكن أن تقتصر التقارير الإثنوجرافية المينة على مشروع للوصف العلمي الدقيق طالما أن الهدف الذي يحكم إنتاج العمل هو أن يجعل سلوكا ينتمي إلى غط مختلف من الحياة (كثيرا ما يبدو غربها) قابلا للفهم على المستوى الإنساني. عندما نقول إن السلوك والرموز المغايرة قابلة للفهم سواء على المستوى "الإنساني" أو "الثقافي" فإننا نقوم بإضفاء أنواع من المعاني الأليجورية تشبه تلك التي تظهر في السرديات القدية التي كانت تنظر إلى الأفعال على أنها ذات دلالات "روحيية". ويمكن أن نجد أليجوريات ثقافيية وإنسية humanist تستند إليها القصص المحكمة للاختلافات والتشابهات التي نسميها تقارير إثنوجرافية، والتي يظهر فيها اهتمام مزدوج يتركز من جانب على مستوى الوصف السطحي ومن جانب آخر على مستوى الوصف السطحي المنائية الثنائية في تعريف أصبح كلاسبكيا :

إننا نستطيع أن نعرى الكتابة الألبجورية بأمان قائلين إنها استخدام مجموعة من المحركات والصور تصحيها أفعال ومتعلقات بحيث تستدعي ولو كان هذا بطريقة مستترة - إما صفات أخلاقية أو مفاهيم ذهنية ليست هي في ذاتها أشباء محسوسة، أو صور أخرى أو محركات، أوصسانر، أوظروف بحيث يقده الاختسلاف في كل مكان إلى العين أو المخيلة، يبنما يُوحى بالتشابه إلى الذهن ؛ وهذا بشيء من الترابط بحيث تتلاحم الأجزاء لتشكل كلا متسقا. (١٩٣٧: ٣٠)

إن الذي نواه في تقرير إثنوجرافي متسق، وهو صورة مبنية للآخر، يترابط في بنية مزوجة، ممتدة مع ما تفهمه نحن. وأحيانا تبدو البنية صارخة الوضوح :ق" أثناء عملية صناعة الخزف ، تتحاور النساء دائما بهدو، ورقة، بلا صراع، حول دينامبات منظومات البيئة..." (وبتين AEVILAN المائلة أخرى لا تكون البنية بمثل هذا البيئة..." (وبتين اقعية. وإذا طوعه معادلة كوليروح، فإن ما يظهر للحواس (وفي المقام الأول، كما يقترح كوليروح، للعين الفاحصة) بيدو وكأنه "أخر"، بينما ما يُوحى به من جراء المنظومة المستقة من الإدراكات هو تشابه كامن. إن السلوك الغريب يُصورُ محملا بالمعنى في نطاق شبكة مشتركة من الرموز - أرض مشتركة من السلوك القابل للفهم يسري بالنسبة لكل من المراقب والمراقب، وبالتالي بالنسبة لجميع الجماعات البشرية. ومن ثمة فالسرديات الإثنوجرافية التي تتناول اختلافات معمنة تفترض، وتحيل دائما إلى تشابه يتحقق على مستوى مجرد.

ومن الجدير بالملاحظة، رغم أنني لا أستطبع أن أتناول هذه التيمة ها هنا، أن التقارير

ألف ۱۷ (۱۹۹۷) ۱۸۵

الإنسانية" - ترتبط بروع أنثروبولوجيا العلمانيين، بوصفها علما للظواهر "الإنسانية" Lafitau و"الثقافية" - ترتبط برجعيات أليجورية مختلفة، وقتل مقارنة الأب لافيتو Lafitau الشهيرة (١٧٧٤) لعادات الأمريكين الأصلين اللهنود الحمر] بعادات العبرانيين والمصرين الشهيرة الحمر] بعادات العبرانيين والمصرين القدماء اتجاها متقدما زمنيا لقباس أوصاف الآخر على مفاهيم "العصور الغابرة" premiers temps". إننا نجد أليجوريات متعددة من العصور الكلاسيكية ومن العهد القديم في الأوصاف الأولى للعالم الجديد. فكما يذهب بوهانيس فابيان الممشتدا لمحالم الجديد. فكما يذهب بوهانيس فابيان (١٩٨٨)، قد ساد اتجاد عام ينادي بإمكان الاستدلال على الآخر سَبْقيا، في فضاء زمني (سابق) مبز ومعين، مع التسليم بالتقدم في تاريخ الغرب. إن الأنثروبولوجيا الثقافية في القرن العشرين قبل إلى إزاحة (دون أن تنجع نجاحا تاما) هذه الأليجوريات الناريخية وأرساء أليجوريات إنسية humanist. فقد تجنبت البحث عن الأصل وفضلت التابحث عن تشابهات إنسانية واختلافات ثقافية. غير أن العملية التمثيلية نفسها لم للحقية في جوهرها ؛ واستمرت الأوصاف المقدمة عن الآخر تفترض مستويات أولية أومتعالية قلمية.

يتجلى هذا الاستنتاج أوضح ما يتجلى في الخلاف حديث العهد بين ميد Preeman (مرعان معد Freeman (عديان العهد بين ميد Preeman (عرعان معداد على أنه أنا متعال alter ego مصدلا مشروعين علميين. غير أن كلا منهما ينظر إلى الآخر على أنه أنا متعال معدلا محدلة معدلا محلا معدلا أنه أنا متعال معدلا تختير" عبري" تجرية" محكمة في المبدان "تختير" عالمية ظاهرة المراهقة المأزومة من خلال فحص حالة مضادة إمبريقيا. ولكن رغم البلاغة البوسية إلى شارل بوآس Boas عن "معملية" العمل المبدائي، فإن تجرية ميد قد انتجت رسالة ذات دلالة سياسية وأخلاقية عريضة. كانت ميد مثل روث بندكت Ruth ونذكت ميد ومندية تستجيب المصلات المجتمع الأمريكي "المركب". إن القصص الإثنوجرافية التي كانت ميد وبندكت ترويانها مرتبطة ارتباطا واضحا بوضع ثقافة "تتصارع مع قيم متعددة، ومع انهيار واضح للتقاليد المستشيمة، ومع رأى طوباوية لمرونة الإنسانية، ومع مسخاوف التحلل. إن (المحالات الهوية" إذا طوعنا عنوان نورثروب فراي والمحالات الهوية" إذا طوعنا عنوان نورثروب فراي (الإطار الأخلاقي أو التعسيري لتقديم أوصاف إمبريقية، ولم يكن شيئا مضافاً إلى المقدمات والخاتات. وقدياها في جملته بالنسبة لهما عملا تعليميا وأخلاقيا.

إن "تجرية" مبد في التنويعات الثقافية المنطبطة تبدر الآن أقل منها علما عنها المجوريا - قصة مركزة تركيزاً دقيقاً على جزر ساموا، تستدعي إلى الذهن صورة ممكنة الأمريكا، إن نقد ديريك فرعان يتجاهل أي بعد أدبى محض في العمل الإثنوجرافي، وغير لأمريكا، وندلا منه، يطبق نوعا خاصا به من العلموية scientism، مستلهما التطورات حديثة العهد في السوسيوبيولوجيا، فكانت ميد مخطئة بوضوح حول أهل ساموا في رأي فرعان. فهم ليسوا الناس العفويين، المسييين، الذين أشهرتهم ميد، بل هم مبتلون بالتوترات الإنسانية المعتادة، فهم عنبفون، بصابون بالقرح، إن الجزء الأساسي من نقده ينطوي على تكديس أمثلة مضادة مستخرجة من السجلات التاريخية ومن عمله الميداني الخاص. إنه في مائة وسبعين صفحة من الهدم الإمبريقي يُظهر بنجاح ما كان واضحا من قبل للمتيقظ من

قراء البلوغ في ساموا: لقد بنت ميد صورة مصغرة، تستهدف اقتراح دروس أخلاقية وعملية للمجتمع الأمريكي. ولكن، عند فرعان، حينما تتراكم حالات التوتر والعنف عند أهل ساموا، يبدأ الإطار الأليجوري لعمله في الظهور. من الواضح أن شيئا أكثر من مجرد الجانب "الأكثر سوادا" (كما يقول فرعان) من حياة أهل ساموا يُكثف عنه هاهنا. ففي صفحة خنامية معبرة يعترف فرعان بشيء من هذا القبيل، فإنه يناقض إحساس ميد "الأبولوني" بالتوازن الثقافي بالبيولوجية "الديونيزية" للطبيعة البشرية (جوهرية، عاطفية، إلى ...). ولكن ما هي القيمة بالبيولوجية "الديونيزية" للطبيعة البشرية (جوهرية، عاطفية، إلى ...). ولكن ما هي القيمة غربي؟ إن ما يتبقى لدينا هو تضاد صارخ: عند مبد عالم المحيط الهادي الهادئ الجذاب، غربي؟ إن ما يتبقى لدينا هو تضاد صارخ: عند مبد عالم المحيط الهادي الهادئ الجذاب، المتحرر جنسيا، والآن عند فرعان جزيرة ساموا الزاخرة بالتواترات المشتعلة، والضوابط الصارمة، والانفجارات العنبغة. في الحقيقة يشكل مبد وفرعان لوحة ذات جانبين، يشير كل الصارمة، والانفجارات العنبغة. في الحقيقة يشكل مبد وفرعان لوحة ذات جانبين، يشير كل يذكرنا برواية مبلقل Melville تابهي Frypee التواترات المنابئة، إلى قبعة ثنائية متكردة في الغرب عن "الإنسان البدائي". إن هذا يذكرنا برواية مبلقل Melville تابعي Frypee المنابقة بالمنف.

إننا دائما نحول امبراطورية الصين إلى امبراطورية الثات. فكتور سيجالن Victor Segalen

تؤسس الإثنوجرافيا العلمية في العادة غطا أليجوريا متميزا تُعرفه على أنه "نظرية"، أو"قسير" أو "شرح". غير أننا إذا سلمنا بأن جميع مستويات النص الدلالية - با فيها النظريات والتفسيرات - ذات طابع أليجوري فإنه يصبح من الصعب النظر إلى أحد هذه المستويات على أنه متميز عن المستويات الأخرى. وعندما يُخلخل هذا الأساس، فإن تنسيق الأغلط الأليجورية، أو "الأصوات" يصبح مجالا هاما لعناية الكتّاب الإثنوجرافيين، ولقد أدى هذا في الآونة الأخيرة إلى إعطاء الخطاب المحلى وضعا مستقلا إلى حد ما في النص الكلي، مقاطعا الصوت المنفرد المتميز للتمشيل العلمي" (٤). فكثير من الكتابات الإثنوجرافية تسعى، مبتعدة عن الأثئروبولوجيا الشمنة، إلى استدعاء أليجوريات متعددة (دون أن تكون لامتناهية).

ينمذج كتاب ليسا لمارجوري شوستاك، ويتصارع مع مشكلة كيفية غنيل قصص متعددة ونوعية الوساطة التي تقدم من خلالها. (٥) سأتناول هذه النقطة بشى، من التفصيل. عجدد شوستاك ثلاثة أغاط من الأليجوريا بوضوح: (١) غشيل ذات تُقافية متسقة بوصفها منيعا للمعرفة العلمية (نيسا هي اعرأة الاونجية): (٢) بنا، ذات متميزة من حيث الجنس (تتسا لم شوستاك: ما هي مقومات المرأة؟): (٣) قصة غوذج من التمشيل والعلاقة الإلتوجرافية (في شكل محاورة حميمة). إن نيسا اسم مستعار لامرأة في الخمسين من عمرها، عاشت معظم حياتها في ظروف شبه بدوية. وتنتمي مارجوري شوستاك إلى

مجموعة بحثية مقرها جامعة هارفرد قامت منذ الخمسينيات بدراسة جماعة الد اكونج سان القناسين-الجامعين الشمار]. إن الحقائق القناسين-الجامعين الشمار]. إن الحقائق المركبة التي تنبع من هذه "الحياة والكلمات" الإشارة هنا إلى كتاب شوستاك} لا تقتصر على فرد واحد أو على عالمها الثقافي الذي يحيط بها.

إن الأغاط الشلائة في الكتاب تختلف في أوجه جوهرية. أولا السيرة الذاتية، وهي توضع في موازاة حياة نساء الـ اكم نجيات الأخريات، تصاغ داخل تفسير ثقافي متكرر (فتمنحه عمنا"). ثانيا، هذا المصير النسق يصبح فورا قصة عن مصير "النساء"، قصة تتناغم تناغم الصيقا مع الخبرات والمسائل التي أثارها الفكر النسوي في العهد الحديث. ثالثا، كتاب نيسا بروي مقابلة عبر "ثقافية حين يتعاون فردان من أجل إنتاج مجال محدد من الحقيقة. إن اللقاء الإنتوجرافي نفسه يصبح هنا موضوع الكتاب، يصبح أمثولة للتواصل والتجاوب، وفي النهاية، نوعا من علاقة القرابة المتخيلة ولكنها في نفس الوقت مؤثرة، من الواضح أن كتاب نيسا أليجوريا للفهم العلمي، يعمل على مستوين في آن واحد، مستوى الوصف الثقافي ومستوى البحث عن الأصول الإنسانية. (إن مشروع جامعة هارفرد يتفق مع دارسين آخرين لجماعات القناصين-الجامعين، بما فيهم شوستاك، في النظر إلى هذه المرحلة الأطول في التطور البشري الثقافي على أنها الأساس العميق للطبيعة البشرية). إن كتاب نيسا أليجوريا نسوية غربية، وهو جزء من إعادة اختراع فئة المرأة" العامة في السبعينيات بيساً أليجوريا نسوية غربية، وهو جزء من إعادة اختراع فئة المرأة" العامة في السبعينيات والثمانينيات، إن كتاب نيساً أليجوريا للإثنوجرافيا، للإتصال والتفاهم.

يتحرك الكتاب - وهو سردية مجدولة - باستمرار بين الأفاط الشلائة الدالة، ولو كان ذلك يتم في بعض الأحيان بشيء من التعشر. إن كتاب نيسا يشبه الكثير من الأعمال التي تصور خبرات إنسانية مشتركة: صراعات، أفراح، عمل، إلى غير ذلك. غير أن النص الذي أنتجته شوستاك يتميز بالأصالة في الطريقة التي ترفض بها المزج بين الأفاط الثلاثة في تميل "مليء" ملتحم. فهذه الأنماط تظل فيها منفصمة في توتر درامي. إن هذا التعدد في الأصوات يناسب محنة الكتاب، وهي محنة كثير من المؤلفين الإثنوجرافيين الواعين بدواتهم والذين يجدون صعوبة في التحدث عن "آخر" محدد الملامع وهم في موضع ثابت مبتعدد. ومن ثمة يغزو الاختلاف النص ولا يتمكن الكاتب من تقبيله ولكن لا يد له من

إن النبط الأول في نيسا، غط العالم الشقافي، بربط موضوعه بروابط وثبقة مع العالم الاجتماعي. إنه يشرح شخصبة نيسا من خلال تقاليد الـ اكونج، وسنتخدم خبرتها لتصحيح الأحكام العامة التي تطلق على جماعتها وتعمين المعرفة بها. وإذا كان كتاب نيسا يكشف الأليات العبر-ذاتية بعمق غير عادي ، فإن بنيته المتعددة الأصوات تظهر أيضا أن الانتقال إلى المعرفة العلمية لا يتم بسلاسة. إن الشخصي لا يؤدي إلى العام دون أن يفقد شيئا ما. لقد اعتمد بحث شوستاك على مقابلات منتظمة مع أكثر من عشر نساء اكونيات. ومن هذه المحاورات جمعت كمية كبيرة من المعلومات إلى حد كاف لاستكناه مواقف وأنشطة وخيرات غطية. غير أن شوستاك لم تكن راضية بسبب افتقار مقابلاتها إلى المعرف عن إخبارية تستطيع أن قدما بسردية ذات طابع شخصي وتفصيلي. وكانت نيسا غير عادية في قدرتها على استدعا، حياتها وشرحها، وبالإضافة

(1999) 10 (1999)

إلى هذا ظهرت أصداء قوية بين قصصها وهموم شوستاك الشخصية. غير أن هذا طرحً إشكالية بالنسبة للتطلعات الخاصة بعلم اجتماع جامع.

في نهاية فترة إقامتها الأولى في الميدان، راود شوستاك الشك في أن محاورتها قد تكون متسمة بصفات ذاتية مفرطة. كانت نيسا قد عانت مشاق عنيفة ؛ وكثيرا ما كانت حياتها -كما تذكرتها - مشحونة بالعنف. إن الروايات السابقة عن الـ اكونج - مثل كتاب إليزابيث مارشال توماس Elizabeth Marshall Thomas الشعب الرويع الحرابيث مارشال توماس Helizabeth Marshall Thomas الشعب الرويع عنوا "هل كنت أريد أن أكون أنا الشخص الذي يصحح الصورة ؟" (١٣٥٠). ولكن عندما عادت شوستاك إلى صحراء الكلاهاري وفي رحلة تالية وجدت الاطمئنان. ورغم أن نيسا كانت تشع بنفس الجاذبية الخاصة حينذاك، فقد بدت لها أكثر عادية نما قبل. وقد اتضع لعالمة الإثنوجرافيا، ما يلي: "إنني أكثر ثقة نما قبل بأن عملنا معا يمكن ويجب أن يسير قدما. إن المقابلات التي أجريتها مع النساء الأخريات كانت تؤكد لي أن نيسا كانت في الأساس شبيهة بالذين بحيطون بها، فريما كانت فصيحة فصاحة غير عادية، وقد عانت الفقد أكثر من غيرها، ولكن في المناحي الأخرى المهمة كانت امرأة !كونجية غطية" (٢٥٨).

لقد عبر رولان بارت بأسى (١٩٨١) عن استحالة وجود علم يقوم على الفرد. إننا نلمس جذبا ملحا نحو العام طوال نيسا، ونشعر بنوع من الألم عندما نجد أن نيسا قد عُمنت، وارتبطت "بتفسير حياة الـ !كونج" (١٥٠٠). إن الخطاب العلمي في الكتاب الذي ينحو بلا كلل نحو التأطير والتنميط بتشعب من خلال الصوتين الآخرين، مقدما كل فصل من الفصول الخاصة بالتبيمات الخمس عشرة لمسار الحياة بصفحات معدودة عن الخلفية. ("بجود أن يستمر الزواج بعض سنوات بعد الحيض الأول للزوجة، تصبح العلاقة بين الزوجين أكثر تكافؤاً." [١٩٧٩]، وهلم جرا). نشعر بكل تأكيد أن الخطاب العلمي بوظف في النص يثنانية كابح يطمس أصوات الكتاب الأخرى التي تنسم دلالاتها بالخصوصية والعبر-ذاتية المفرطة. إننا نلمس تفاوتا حقيقيا ؛ فإنه في نفس الوقت الذي تشارك قصة نيسا في صياغة تعميمات أفضل عن الـ !كونج، فإن خصوصيتها المهينة، والظروف الخاصة التي حكمت شخصيتها، تولد دلالات تقاوم تطلبات العلم الذي ينحو نحو النمطية.

يتميز مستويا الكتاب الثاني والثالث قيزا حادا عن المستوى الأول. فهذان المستويان يقومان على بنية حوارية، وفي يعض الأحيان يبدو أنهما يوجدان في المقام الأول للاستجابة لبصهما، "تسم حياة نيسا باستقلالها النصى الخاص، باعتبارها سردية شفاهية متفردة ذات نبرات منييزة، صادقة: ولكن يبدو يوضوح أنها نتاج لعمل مشترك، وهذا يصدق بصفة خاصة على تشكيلها العام وهو عبارة عن تاريخ حياة محتد - خمسة عشر فصلا تشمل "الذكريات المبكرة"، "حياة أسرية". "اكتشاف الجنس"، "زيجات الاختبار"، "زواج"، "الأمومة والشكل"، "الرجال والنساء"، "خيرة العشاق"، "طقوس الشفاء"، "السير نحو الشيخوخة". ورغم أن نيسا في بداية المقابلات كانت قد وضعت خطة لحياتها، ورسمت المجالات الأساسية التي يجب تغطيتها، يبدو أن شبكة التيمات كانت من وضع شوستاك. وعما لا شك فيه هو أن شوستاك – من خلال صياغة خطاب نيسا في شكل "حياة" – كانت تنوجه نحو جمهورين يختلفان إلى حد ما. فمن جانب، كانت هذه المجموعة من الذكريات شديدة المخصوصية مادة

الف ۱۷ (۱۹۹۷) ۱۸۹

صالحة للتنميط العلمي بوصفها "تاريخ حياة" أو "دورة حياة" . ومن جانب آخر، فإن حياة نيسا تحرك آلية قوية وعامة من أجل توليد الدلالة في الفرب - ألا وهي الذات المتسقة مع نفسها ، المثالية (أو بالأحرى، الذات التي تشد إزار نفسها في الترجمة الذاتية). إن العمليات التخييلية التي تحكم التراجم والترجمات الذاتية لا تتسم بصفات عالمية أو طبيعية (جوسدورف ١٩٥٢ Lejeune) ، أولني ١٩٧٧ Olney ، ليجون من ١٩٧٥ لوطبيون المائة لا تتشكل بسهولة في سردية متصلة. عندما تقول نيسا - وكثيرا ما تفعل - "كنا نعيش في هذا المكان نأكل أشباء . ثم تركنا وانتقلنا إلى مكان آخر"، أو ببساطة "عشنا وعشنا" (١٩٥ أن يُسمع. ومن هذه الخلفية الخامضة، تتشكل سردية بمناسبة الحديث إلى الذات والآخر. وعندما تقص نيسا حياتها الخامضة، تتشكل سردية بمناسبة الحديث إلى الذات والآخر. وعندما تقص نيسا حياتها .

إن شوستاك، بوصفها ذاتا عليا، وحافزا ومنسقا للخطاب تقوم بعدد هام من المداخلات. فكثيرا ما كانت تستبعد وتعبد التنظيم، وعبر هذه العمليات حوكت القصص التي كانت تتداخل إلى "حياة" لا تكرر نفسها دون داع وتتطور في خطوات وتحولات يمكن النعرف عليها، وإذا كان صوت نيسا المعيز برتفع، فأن شوستاك قامت بعدف مداخلاتها هي بطريقة عليها، فإننا نستطيع أن نستششها من إجابات نيسا). القد حذف أيضا معتوعة من العلامات السردية : تعليق صديقتها انيسا) المعتاد في نهاية كل قصة: "إن التوجة قد ذهب بهذا"، أو في البداية: "سوف أفتح القصة وأقول لك ما بها"، أو في منتصف القصة: "ماذا أحاول أن أفعل؟ ها أنا جالسة هنا أتحدث عن قصة بينما تتسارع أخرى في لا يستطيع المر، أن يحقق كل شيء : أن يجمع معا الأداء العفوي بكل هذبانه وأيضا أن يجمع معا الأداء العفوي بكل هذبانه وأيضا أن يجمع معا الأداء العفوي بكل هذبانه وأيضا أن يقدم قصة منتظيم المر، أن يحقيها بسهولة. فمن أجل أن تصبح كلمات نيسا مقروءة على أوسع يقدم قصة منتقدية التي تتازلات لمتطلبات الترجمة الشيجورية التي تسرحه إلى قراء متمرسين في التفسير الأخلاقي للذوات. من خلال هذه الوسائل الشكلية اقترب الخطاب الشائي في الكتاب، أي حياة نيسا المنطوقة، من قرائه، متحولا إلى سردية تفصح عن "الحني" الإنساني.

إن المستوى الشالث المتميز في الكتاب هو تقرير شوستاك الشخصي عن العمل الميداني. "علموني كيف ماهية المرأة الد إكوغية؟". كان هذا هو السؤال الذي طرحته شوستاك على إخبارياتها (٣٤٩). وإذا كانت نيسا تجيب بجدارة غريبة فكانت كلماتها تبدو وكأنها تجيب على سزال أخر: "ما هو أن تكوني امرأة؟" وكانت شوستاك تقول لإخبارياتها "إنني كنت أريد أن أغرف معنى أن يكون الإنسان امرأة في ثقافتهن لكي أفهم معنى هذا في الماقتي بطريقة أفضل". وغولت العلاقة مع نيسا - في إطار تقاليد الد إكونج - إلى علاقة الماقتي تتحدث مع ابنة أختها، أي إلى "فتاة امرأة حديثة الزواج، تصارع مشاكل الحب والزواج، والجنس، والعمل والهوية". (٤) تتدوب المرأة الأصغر ("ابنة الأخت"، وفي بعض الأحيان "الإبنة") على أيدي المرأة الأكبر المحتكة على فنون الأنوثة ومشاقها. إن العلاقة التي تهدف إلى التحول تنتهي بمساواة في العطف والاحترام، وباستعمال تسمية مشحونة بالدلالة النسرية: "أخت". ولكن بوصفها شاهدا محايدا، ولكن بوصفها شخصا المستونة الفحل أسخت المخالة ولد رغبات واضحة. إنها ليست

(1997) 14 201

إخبارية تفصع عن حقائق ثقافية موجهة للكل أو لا لأحد؛ بل إنها على وجه أدق تقدم إجابات مبررة، أكثر مما تقدم معلومات.

تقدم شوستاك في تقريرها بحثا يهدف إلى التوصل إلى معرفة شخصية، تقدم شيئا يجاوز العلاقة الإثنوجرافية المعتادة. إنها تأمل أن العشرة التي تربطها بامرأة من الـ !كوتج ستوسع وتعمق، بطريقة ما، إحساسها بكينونتها كامرأة غربية معاصرة. إن شوستاك من خلالً بحثها الخاص تعطى أبعادا درامية للطريقة التي تكتسب الحياة المسرودة دلالة ألبجورية بالنسبة للآخر، وهذا دون أن تقدم ذلك بشكل دروس مباشرة مستخلصة من تجربة نيسا. فتتكشف قصة نبسا بوصفها نتاجا مشتركا، تولدت بفعل تقاطع ولا يمكن إعادة كتابتها بوصفها ثنائية تفصل الذات عن الموضوع. إن شيئا أكثر من شرح حياة الآخر وكلماته وقشيلها يحدث هنا، شيئا غير محدد النهاية. إن هذا الكتاب ينتمي إلى اتجاه جديد يهدف إلى إعادة تقييم الجوانب الذاتية (أو إذا أردنا الدقة العبر-ذاتية) في البحث. وعكن القول إن هذا الاتجاه ينبع من لحظة محورية في السياسة والإبستمولوجيا النسوية: لحظة إيقاظ الوعي والمشاركة في الخبرات من قبل النساء. ومن ثمة ينشأ إحساس جماعي، يُتوصل إليه من خلال الجمع بين حيوات منفصلة ، وهو يقوم بترسيخ الفعل الشخصي، والتعرف على التركيبة الواحدة [للنساء]. إن هذه اللحظة من الوعى النسوى حديث العهد، تتمثل ألبجورياً في أمثولة نبسا التي تدور حول طبيعة العلاقات الخاصة بها. انجد في إثنوجرافيات أخرى قصصا ذكورية تقليدية تنناول طقس البلوغ وتقدم بطريقة مختلفة اللقاء المنتج بين الذات والآخر). (٦) إن الأليجوريا النسوية الصريحة التي تقدمها شوستاك تعكس لحظة معينة يحتل فيها بناء خبرة الرأة" الصدارة. إنها لحظة ذات أهمية مستمرة ؛ ولكنها هوجمت من قبل التيارات المضادة في داخل النظرية النسوية. إن تأكيد الصفات النسوية (وعمليات القهر) عبر الحدود العرقية والقومية والطبقية أضحت إشكالية. وفي بعض القطاعات ينظر إلى المرأة، لا على أنها نتاج خبرة، بل موقف ذاتي متحرك لا يكن أن يختزل في جوهر ما.(٧)

يبدو أن ألبجوريا شوستاك تسجل هذه التيارات المتعارضة في تفاريرها - المركبة - أحبنا - التي تقدم عمليات اللعب والإسقاط، وهي التي تنتج الحس الجماعي في نهاية الأمر. فالعلاقات الحسيسة في الكتباب مينية على حركات متبادلة شديدة الدقة، حركات تشي بالمشاطرة والخيال والرغية، حركات تكتسب بعدها الألبجوري في قصة من القصص التي ترويها شوستاك في تواز مع سردية نيسا - وهي حادثة تدور حول قيمة جسد لدى فتاة امرأة:

ني يو، من الأياء لاحظتُ فتاة في الثانية عشرة من عمرها، كان نهداها قد يدا في البروغ، تنظر في مرآة صغيرة بجانب شباك سائق سيارتنا اللائد روفر. كانت تنظر باهتمام إلى وجهها، ثم شبت وأخذت تفحص نهديها، وما كان يترآى لها من جسدها، ثم عادت إلى وجهها، ثم تقهقرت لكى ترى أكثر، ثم تقدمت لاختلاس نظرة أخرى عن قرب. كانت فتاة جميلة، غير أن جمالها لم يكن غير عادي سوى كونها في اكتمال صحة الشباب وجماله، رأتني استرق النظر إليها. فداعبتها على طريقة الداكونج التي كنت قد برعت فيها مع مرور الزمن: ما هذا القبح؛ كيف تكون مئل هذه الفتاة، برعت فيها مع مرور الزمن: ما هذا القبح؛ كيف تكون مئل هذه الفتاة

الله ۱۷ (۱۹۹۷)

الصغيرة قد أصبحت بهذا القبع؟" ضحكت. فسألت: "ألا تنفقين معي؟"
تألق وجهها، "لا، لا أبدا. أنا جميلة". واستمرت في النظر إلى نفسها.
فقلت: "جميلة؟ رعا قد كلت عيناي بسبب الشيخوخة بحيث لا أستطيع أن
أرى موضع هذا الجمال؟" فقالت: "في كل مكان - في وجهي، في جسدي.
لا يوجد قبح على الإطلاق". قالت هذه الملاحظات دون تكلف، وبابتسامة
عريضة، ويدون عدوانية. إن المتعة التي كانت تشعر بها في جسدها المتبدل
كانت جلية، كما كان جلياً غياب أي توتر نابع من هذا. (۲۷٠)

إننا نجد قسطا كبيرا من الكتاب هاهنا : صوت عجوز، صوت شاب، مرآة... كلام من امتلاك الذات. إن النرجسية، وهو مصطلع يعبر في الغرب عن الانحراف، يُمجد هاهنا. ونلاحظ أيضا أن العالمة الإثنوجرافية هي التي تؤدي الصوت العجوز، هي التي تجلب المرآة. بالضبط كما أن كتاب فيصا هو الذي يقدم مرآة الأليجوريا عندما تؤدي شوستاك الصوت الشاب. تكتسب الإثنوجرافيا "عمقا" ذاتبا من خلال أنواع الأدوار، والانعكاسات والتقلبات التي تُؤدى دراميا هنا. فالكاتبة وقراؤها يمكن أن يكونوا شبابا (يتعلمون) وشبيوخا (يعلمون) : إنهم يستطيعون في نفس الوقت أن يستمعوا إلى الآخر وأن "يعطوه صوتهم" (.٨) إن قراء فيسا يتتبعون لعبة الرغبة ويحاولون إطالتها. إنهم يتخيلون في مرآة الأخرنوعا من امتلاك الذات يتسم بالبراءة وإحساسا بال"جاذبية" لا يشويه التعقيد، وهو ما تعبر شوستاك يكلمات مثل "عندي عمل"، "إنني منتجة"، و"إني ذات قيمة " (٢٧٠).

لقد قُداً العمل الأنشروبولوجي المبدائي بوصفه "معملا" علميا وأيضا "طقسا من طقوس الانتقال" الشخصية. وتقتنص الاستعارتان محاولة هذا الفرع المعرفي المستحيلة في دمج الممارسات الذاتية والموضوعية معا. كانت هذه الاستحالة، حتى عهد حديث، مطموسة بفعل تهميش الأسس عبر-الذاتية في العسل المبدائي، فقد كانت الألسس عبر-الذاتية تُحدف من النصوص الإثنوجرافيية الجادة، وتزج في المقدمات، والمفكرات والطرائف، والاعترافات إلى غير ذلك، وقد بدأت مؤخرا هذه القواعد البحثية تنهاوي. إن المنحى الجديد الذي يستدعي تعريف الإخبارين، والاستشهاد بأقوالهم بإسهاب، وإدخال عناصر شخصية في النص، نقول هذا المنحى الجديد أخذ يغير من الاستراتيجية الخطابية الإثنوجرافية وكذلك نوعية السلطة الفاعلة فيها، فلا بد أن ننظر اليوم إلى القسط الأكبر من معرفتنا عن ثقافات أخرى على أنه احتمال، وعلى أنه نتاج إشكالي لحوار يتم بن ذاتين، أو ترجمة أو إلى القاط. وكا لا شك فيه أن هذا يطرح إشكالية بالنسبة بالنسبة لأي علم بتحرك في المفام الأول من الخاص إلى العام، علم بستخدم الحقائق الشخصية كمجرد أمثلة لظواهر غطية أو كاستثنا الت

إن كل ما كان يبدو في الماضي تقارير تفسيرية/ إمبريقية لحقائق ثقافية عامة (الأحكاء والصفات التي تخص "الـ اكونج" أو "الساموريين"، إلغ ...) تبدو الآن وكأنها مجرد مستوى من المستويات الأليجورية. وقد حدث هذا بجدد أن اكتسبت العملية الإثنوجرافية كل تركيبها النابع من العلاقات الحوارية ذات البعد التاريخي. وقد تكون مثل هذه التقارير مركبة وصادقة؛ وهي - من حيث المبدأ - قابلة للنقض، هذا إذا افترضنا أن

نفس المنابع للحقائق الشقافية متاحة التناول. ولكن مثل هذه التقارير بوصفها صيغا مدونة معتمدة على عمل ميداني لا تصبح بكل وضوح القصة الوحيدة، بل قصة من بين عدد من القصص الممكنة. إن الأغاط الأليجورية المتنافرة في نيسا - الأصوات الثلاثة في الكتاب التي لم تكن دائما سُلِسَة الإدارة - تعكس لحظة مضطربة ومبتكرة في تاريخ التمشيل العبر - ثقافي.

* * *

الترحيب بالنموع كتاب جميل، يجمع بين قصص شعب آخذ في الاندثار وغو عالم أنثروبولوجي.

مارجرت ميد (من مقتطف على غلاف نسخة من كتاب شارل واجلي Charles Wagley الترجيب بالدموع).

ان النصوص الاثنوجرافية ليست فقط، أو أساسا، ألبجوريات. إنها تصارع، كما , أينا، للحد من فاعلية معانيها" الاضافية"، ومن خلال اخضاعها لوظائف محاكية أو مرجعية. هذا الصراء (الذي كثيرا ما ينطوي على منازعات حول ماذا يحن أن يُعد نظرية"علمية" وما يحسب ابتكارا "أدبيا" أو اسقاطًا "ابديولوحيا") يُحدُد بتقاليد منهجية ونرعسة. فإذا كان للاتنوجرافسا بوصفها علما وضعيا أن تصان، فيجب على مثل هذه التقاليد أن تستر العمليات الألبجورية المتعددة، أو توجهها توجها ما. ألا يكن قراءة كل وصف مفصل، وكل صيغة أسلوبية، وكل قصّة، وكل استعارة على أنها تعني شيئا آخر؟ (هل علينا أن نتقيل المستويات الأليجورية الثلاثة الصريحة في كتاب مثل نيسا؟ ولكن ماذا عن الصور الفوتوغرافية، التي تروى قصة أخرى تنفرد بها؟) ألبست القراءات نفسها غير قابلة للحسم؟ إن نقاد مثل يول دي مان(١٩٧٩) يعتنقون مثل هذا الموقف بصرامة، ذاهبان إلى أن اختيار بلاغة مهيمنة، أو شكل مهيمن، أو صيغة سردية مهيمنة في نص ما هو محاولة فاشلة لفرض قراءة أو عدد من القراءات على عملية تفسيرية مفتوحة المآل، تتمثل في متتالية لا نهائية من "المعاني" المزاحة ولكن بينما بُكن للعب الحرُّ في القراءات أن يكون - من حيث المبدأ - لا تهائيا، ثمة، في أي لحظة تاريخية ما، عدد محدود من الألبجوريات المقننة والناشئة متاحة للقارئ الكف، (القارئ الذي تكون تفسيراته مقنِّعة بالنسبة لجماعة معينة). إن بنيات المعنى هذه محصورة تاريخبا وملزمة. إن اللعب الحر" لا يوجد في الممارسة.

في إطار هذا المأزق التاريخي ، يظل نقد القصص والنساذج التي تعطي هيكلا للتقارير العبر-ثقافية مهمة سياسية وعلمية أيضا. ففي بقية هذا البحث ، سوف استعرض أليجوريا شاملة وذات ترجه خاص (أو بعبارة أدق، غوذج من الأليجوريات المكنة) ظهرت

ألف ۱۷ (۱۹۹۷)

أخيرا برصفها مجالا مشيرا للجدل - وهي بنية تقوم على استعادة الأحداث الماضية والتأمل فيها، ويكن تسميتها "الإثنوجرافيا الرعوية" ethnographic pastoral . إن كتاب شوستاك، ودراسات هارفرد لجماعة القناصين -الجامعين، متأثرة بهذه البنية بسبب المحاولة في البحث عن صفات إنسانية أساسية ومنشودة.

في مقالة حادة اللهجة بعنوان "استخدام وإساءة استخدام الأنثروبولوجيا: تأملات حول النسوية والفهم عبر-الثقافي" استنكرت ميشيل روزالدو Michelle Rosaldo التوجه الملح في استخدام المعلومات الإثنوجرافية في شكل البحث عن الجذور. وما يظهر عند تحليل معطيات اجتماعية مثل النوع أو الجنس هو احتباج نابع من رد فعل لمثل هذه القصص الأنثروبولوجية. فانطلاقا من السؤال المؤسس الذي طرحته سيمون دي بوڤوار "ما هو الجنس النسوى؟" "تتحرك المناقشات العلمية إلى تشخيص ظاهرة التبعية ومن هناك إلى تساؤلات مثل "هل كانت الأمور دائما مثلما هي اليوم؟"، ثم "متى بدأ هذا الوضع'؟" (٣٩١:١٩٨٠). ثم بعد هذه الخطوات تُساق أمثلة مستخلصة من الإثنوجرافيا. ويفترض في مثل هذه المارسة التي لا تختلف في جوهرها عن مارسة هيريرت سبنسر Herbert Spencer. هنري مين Henri Maine، دوركهايم Durkheim، وأنجلز Engels أو فرويد Freud، نقول يفترض أن الأدلة الخاصة بالمجتمعات "البسيطة" ستكشف عن الجذور التي نشأت عنها النماذج الثقافية المعاصرة وبنياتها. وتلاحظ روزالدو أن معظم الباحثين الأنثر وبولوجيين العلميين، منذ بدايات القرن العشرين، قد ابتعدوا عن البحث عن الجذور في ظل نظرية التطور، غير أن مقالتها توحى بأن هذه الممارسة ما زالت مستتبة ومنتشرة. وبالإضافة إلى هذا فإن العلماء الاثنوجرافيان لا يتمكنون تمكنا تاما من السيطرة على المعاني -القراءات - التي تثيرها رواياتهم. وهذا يصدق أكثر ما يصدق على التقارير التي تحاولً قثل موضوعاتها دون أن تضفى عليها بعدا تاريخيا، والنتيجة المترتبة على هذا هي أنها تُصورً المجتمعات الغريبة في "حاضر إثنوجرافي" (هو في واقع الأمر دائما ماض). إن الزمن يصبح معلقا وبفعل هذا التعليق يُحولُ الآخر إلى نص بطريقة فعالة، ويتولد إحساس بواقع لا يوجد في المجرى الزمني، ولا في نفس الحاضر الشاريخي المتحرك والملتبس الذي يشمل الآخر، وعالم الإثنوجرافيا والقارئ معا ويعدد موضعهم جميعا. إن الصور الألوكرونية "allochronic" (من اليونانية allos آخر وchronos زمن أي المضايرة في الحقيمة الزمنية) طبقا لمصطلح يوهانيس فابيان Johannes Fabian، كانت متفلغلة في الإثنوجرافيا العلمية في القرن العشرين. وهذه الصور الألوكرونية تدعو إلى الاستيلاء الأليجوري في النمط الذي يُؤسطر والذي تستنكره روزالدو.

وحتى الروايات التي تنصف أكثر من غيرها بالمنحى التحليلي المحايد قد تخضع لهذا المنحى الذي يتوجه إلى الماضى. إن إ. إ. إيفنز-برتشاردE. E. Evans-Pritchard في كتابه النوير 7the Nuer إلى الماضى. إن إ. إ. إيفنز-برتشارد أنه يصور ظاهرة الفوضى في كتابه النوير الماضة الجذابة، كما تظهر في مجتمع لم تفسده الخطيئة. لقد حللت هزيكا كوكليك المتناغمة الجذابة، كما تظهر في مجتمع لم تفسده الخطيئة. لقد حللت هزيكا كوكليك البريطانية المهتمة بالمجتمعات "القبلية" التي لا تخضع لنظام الرئاسة ceephalous بوصفه ألبجوريا سياسية غثل تموذج فولكلوري" للديقراطية الأنجلو سكسونية. عندما يقول إيثنز- برتشارد: "في مجتمعهم لا يوجد سيد ولا خادم ، بل يوجد فقط نظائر ينظرون إلى

أنفسهم على أنهم أنبل خلق الله" لا يصعب على القارئ أن يسمع أصداء لتقليد سياسي طويل بشي عن الحنين إلى "وحدة متكافئة مبنية على التعاقد المتبادل" بين أفراد أحرار. ويؤكد إيفتز-برتشارد في بعض الأحيان على لمسات من الأجواء القردوسية ولكنه يفعل هذا باقتضاب شديد - كما هي عادته دائما.

رغم إنني تحدثت عن الزمن والوحدات الزمنية فإن النوير لا يملكون عبارة قائل "الزمن" في لغننا، وهم بالتالي لا يستطيعون، كما نستطيع نعن، التحدث عن الزمن كما لو كان شيئا واقعيا، ير، يمكن أن يضيع، أو يقتنص، وهكذا. لا أظن أنهم يخبرون نفس الإحساس بصراع الزمن، أو ينظمون أنشطة في إطار مرور الزمن المجرد، حيث أن التقطة المرجعية بالنسبة لهم هي الأنشطة نفسها التي تتميز عامة بصفة الاستمتاع. إن الأحداث تتبع نظاما بجب أن تتماثل معها بدقة. إن النوير لمحظوظون. (١٠٣)

وتهقى الجزر الشقافية الخارجة عن إطار الزمن (أو التي يمكن القول بأنها "بغير تاريخ") - التي وصفها كثير من الإثنوجرافيين - مشحونة بجاذيية "ما قبل السقوط" بالنسبة لمجتمع القراء المسجون في خبرة بورجوازية للزمن، خبرة تشكلت بالنظرية الداروينية، ويكن أن نُعرف هذه الخبرة بأنها تسبر في تقدم خطى مضطود لا يؤدي إلى شيء مؤكد، ولا يسمح بشوقف أو عسودة دائرية. لكننا نلحظ - رغم هذا - البنيسة المفساوقية لمثل هذه الألبجوريات (غير أثنا نلحظ في نفس الوقت أنها لاتنظوي بالضرورة على نفمة ساخرة). فهذه الألبجوريات تقدم عن طريق ذاتية إثنوجرافية يكون موقفها من الآخر موقف المراقب المشارك أو ربا بعبارة أدق، موقف الإيان-الشك (راجع ويستر Vebster). النوير محظوظون (نحن لسنا محظوظين)، إن الجنابية هنا تخييلية؛ والمونة الزمنية والغوضي الجذابة اللذان يميزان مجتمع النوير نائيان ولا يكن استرجاعهما، إنهما صفات مفقودة قد أعيدت في النص.

ينتمي هذا الانجذاب المفارق إلى غوذج إيديولوجي منتشر وجُه كشيرا من - ورعا معظم - التصوير عبر- الشقافي في القرن العشرين، "بالنسبة لنا، المجتمعات البدائية (Naturvölker) قصيرة العمر... فيمجرد أن ستكشف عصح مبددة بالزوال : هكذا كنا يتحدث أدولف بصغيان Adolph Bastian في سنة ١٨٨١ (مدكور في فلهيان Adolph Bastian أو المعتبان الاعتباد عالم المدونيسلاف مالينونسكي Malinowski "إن الإنتولوجيا في موقف مزر ومحزن، بل قد أقول موقف مأساوي، فيمجرد أن تبدأ في تنسيق ورشتها، وفي شحذ أدواتها الخاصة، وتتهيأ للقيام بهامها المحددة، تذوب مادة دراستها بسرعة محيطة ((١٤٧١ع). ما كان يعنيه مالينوفسكي هو أن المجتمع الترويرباندي الأصيل كان في سبيله إلى الزوال. وأبضا لبشي-شتراوس، وهو يكتب في الخصيصينيات، كان يلمس فاعلية آلية كونية ألا وهي التحلل Tristes Tropiques يراسي

الف ۱۷ (۱۹۹۷) ما

البنيات الاجتماعية المتميزة وهي تتحلل وتلتحم في بنية تناسق كوني تحت صدمة الاتصال
Nambikwara أجادية مسيطرة. لقد توجّه ليقي-شتراوس إلى قبائل النمبيكوارا Nambikwara
للبحث عن "الأشكال" الأولية للجماعة البشرية المستوحاة من رؤية جان-جاك روسو. ولكن
عالمهم كان يتداعى. وكما يقول: "كنت أبحث عن مجتمع مختزل إلى أبسط عناصره، إن
مجتمع النمبيكوارا كان في الحقيقة من الاختزال إلى الحد أن كل ما استطعت العثور عليه هو
أفراد بشريون فرادي" (٣١٧:١٩٧٥)

إن تيمة الإنسان البدائي المنقرض، تيمة نهاية المجتمع التفليدي (ومجرد تسميته "تقليديا" يعني أن ثمة قطيعة ما) متغلغلة في الكتابات الإلتوجرافية. إنها، طبقا لعبارة رعود ويليامز Raymond Williams، "بنية مشاعر" (١٢:١٩٧٣). وعا لا شك فيم هو أن أساليب الحياة يكن أن "قوت"، بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة؛ ونجد الشعوب كثيرا ما تتنزع، بل تباد أحيانا، كما يتكرر فقدان التقاليد. غير أن "اختفاء" الأشكال الاجتماعية اختفاء ملحا ومتكررا في لحظة تشبلها الإثنوجرافي يتطلب تحليلا خاصا للبنية السردية التي يُمثل من خلالها. فقد نشرت مجلة الإثنولوجي الأمريكي American Ethnologist يُمثل من خلالها. فقد نشرت مجلة الإثنولوجي الأمريكي كلية من " أفراد بشرين مقالة مبنية على عمل ميداني بين النمبيكوارا - وهم ما يزالون أكثر من " أفراد بشرين لا فرادي". والثقافة الترويرياندية كانت محل دراسة ميدانية حديثة العهد (فيبز The Trobriand Cricket قلمه عن أسلوب متميز من الحياة، أسلوب من الحياة يستطيع أن يعبد ابتداع نفسه تحت ظروف الاستعمار وإرهاصات الوطنية.

إن موضوع الإثنوجرافيا المتقرض هو إذن، وإلى درجة ملحوظة، تركيب بلاغي يضغي مشروعية على أحد أساليب التصوير اتصوير الآخرا: ألا وهي إثنوجرافيا "الإنقاذ" بعناها الواسع. لقد فقد الآخر، في زمان ومكان متلاشين، ولكنه أنقذ في النص. إن المبررات المنظوية ورا، تركيبز الاهتمام على تراث منقرض، وورا، محاولة انقاذ معارف المبررات المنظوية ورا، تركيبز الاهتمام على تراث منقرض، وورا، محاولة انقاذ معارف الشيوخ من خلال الكتابة قد تكون مبررات لها مشروعيتها (رغم أن هذا يعتمد على الظروف ولا يمكن تعميمه من الآن فصاعداً). إنني لا أريد أن أنكر حالات معينة من انقراض عادات ولغات بعبنها، ولا أريد أن أقلل من قيمة تسجيل مثل هذه الظواهر، ولكنني أنسا لم عن صحة أسلوب السلطة شيء جوهري: هوية متناسقة ومتميزة ("الثقافة"). وأتسا لم أيضا عن صحة أسلوب السلطة العلمية والأخلاقية المرتبطة بإشروبرافيا الإنقاذ أو التخليص. إن الفرض المطرح هو أن المجتمع الآخر ضعيف و"بحتاج "إلى من في الخارج لكي يثله (الهام هو ماضيه وليس حاضره أو مستقبله). إن المسجل والمفسر لعادات وتفاليد هشة هو الشخص الذي يصون الموهر، والشاهد على الأصالة الذي لا يمكن تخطئته. (وبالإضافة إلى ذلك فيما أن الثقافة المهقبة على الأصالة الذي لا يمكن تخطئته. (وبالإضافة إلى ذلك فيما أن الثقافة المتقبة اقد اختفت في جميع الحالات فلا وسيلة لنقض النسخة المثقلة منها بسهولة).

غيبر أن مشل هذه المواقف، رغم استمهرارها قد أخذت تقلّ. فلم يعد كشير من الإنترجرافيين يعتنق منطق الإنترجرافيا بالشروط التي صيفت في عهد قرائز بواس Boas بوصفها فرصة أخيرة لعملية الإنقاذ. غير أن أليجوريا الإنقاذ متأصلة بعمق، سأذهب بعد حين إلى أنها متضمنة في مفهوم الإثنوجرافيا وعمارساتها بوصفها عملية كتابة، وبخاصة

(144V) 1V (III)

عملية تنصيص اتحويل المعيش إلى نص] . إن كل وصف أو تفسير بدرك نفسه على أنه "يجلب الثقافة داخل الكتابة" - منتقلا من خبرة شفاهية -خطابية (خيرة الأهل "الأصلين"، خبرة الباحث الميداني)، إلى نسخة مكتوبة لهذه الخيرة (نص الإثنوجراني) - يُدرج فعله في بنية "إنقاذية". فطالما يُنظر إلى الإثنوجرافيا على أنها صياغة تسجيلية (مختلفة عن النقل الحرفي أو الحوار مثلا) سيستمر هذا التصوير اتقديم صورة الأخر] في تأدية بنية أليجورية متحكمة ومثيرة للجدل.

تكمن هذه البنية بشكل واضع داخل تقليد طويل غربي رعوي pastoral (موضوع بيناولد Renato Rosaldo في هذا الكتاب االفصل الرابع من كتابة الشقاقة الذي ترد فيه هذه الدراسة المترجمة، ص ٧٧-١٩)). فبينما يستلهم رعوند ويليامز Raymond في كتابه الريف والمدينة (١٩٧٣)، فبينما يستلهم رعوند ويليامز Williams في كتابه الريف والمدينة (١٩٧٩) تقليدا راسخا من الدرس العلمي حول مفهوم الرعوية (إمبسون ١٩٥٨ - Empson ، فيرم عرف ١٩٥٨ - فيرهوا المحالة المنافية المعمومة المحالة المنافية المحالة المحالة المحالة المحالة المحالة المحالة المتحضر وغير متحضر، غرب و الاغرب"، مستقبل وماض. إنه يحلل مجموعة من الإثنوجرافية، إنه المبتدرة والمستفة تنسيقا صارما تجاه الخلخلة والتغيير الاجتماعيين، تقلد من العصر اليوناني حتى اليوم. ويتنبع ويليامز الظهور المتكرر لنموذج اكتسب صبغة تقد من العصر اليوناني حتى الدي يبكي فقدان الريف الفناضل"، ذلك المكان حيث كانت حركة ارتداد مقلقة، لأثنا في كل مرة نجد كاتبا ينظر إلى الخلف بحثاً عن مكان أكثر سعادة، ويحناً عن مكان أكثر سعادة، ويحناً عن خلظة "عضوية" مفقودة، نجد كاتبا ينظر إلى الخلف بحثاً عن مكان أكثر سعادة، ويحناً عن خطة "عضوية" مفقودة، غيد كاتبا أخر ينتمي إلى هذه اللحظة المبكرة يبكي اختفاءً ويحناً عن خطة "عضوية" مفقودة، غيد كاتبا أخر ينتمي إلى هذه اللحظة المبكرة يبكي اختفاءً ويحناً عن غطة "عضوية" والأمشل هو بكل تأكسيد جنة عسدن (ويليسامسز ١٩٠٩).

لا يستبعد وبليامز هذه البنية على أنها مجرد حنين، وهي كذلك بكل تأكيد، ولكنه يتابع مجموعة من المواقف الزمنية والمكانية والأخلاقية المركبة للغابة. إنه يلاحظ أن النمط الرعوى كثيرا ما ينطوى على حتين تقدى، كما أنه وسبلة للاتفصام (كما يذهب دياموند ١٩٧٤ Diamond بالنسبة للنمط البدائي) عن حاضر فاسد ومهيمن من خلال تأكيد حقيقة بديل راديكالي. يستعرض إدوارد سابير Edward Sapir في مقاله "الثقافة: الأصيلة والزائفة" (١٩٦٦) قيم هذه الرعوبات النقدية. فمن المؤكد أن كُل أصالة مُتَخَيلة تفترض، وتتولد بفعل إحساس باللاأصالة في ظروف حاضرة. ولكن معالجة ويليامز تقترح أن مثل هذه الإسقاطات لا تحتاج أن توضع بالضرورة في الماضي؛ أو - وهذا يؤدي نفس المعني -أن العناصر "الأصيلة" للحياة الثقافية لا تحتاج أن تُمثل بالضرورة على أنها هشة، ومهددة وزائلة. هذا الإحساس بتشتت اجتماعي منتشر، ويتخلخل مستمر للعلاقات "الطبيعية" هو السمة المميزة لنوع من الذاتية يربطها وبليامز إلى حد ما بحياة المدينة وبالرومانسية. إن الذات، إذا انفصمت عن الروابط الجماعية المعيشة، تصبح هوية في حالة بحث عن التكامل، فقد تمثلت الذات الإحساس بالفقد وشرعت في رحلة بحث لانهائية عن الأصالة. ومن ثم يصبح التكامل من حبث المبدأ شبئا من الماضي (ريفي، بدائي، طفولي) يمكن التوصل إليه فقط بوصفه حقيقة تخبيلية، ومن موقف انتماء مبتسر. وقتل روايات جورج إليوت هذا الموقف أحسن تمثيل: موقف المشارك-المراقب الموجود في" وضع جماعي.... في جماعة قابلة للمعرفة، تنتمي في أمثل صورها إلى الماضي." فرواية ميملارتش المعرفة، تنتمي في أمثل صورها إلى الماضي." فرواية ميملارتش Aiddlemarch (لهررج إلبوت ١٩٨١) مثلا تنتقل إلى جيل قبل زمن كتابتها، إلى عام ١٩٨٠. وهذا البعد الزمني هو بالتقريب الزمن الذي تفترضه كثير من الدراسات الإثنوجرافية عندما تصف واقعا منقضيا، أو حياة "تقليدية" في الزمن الحاضر. إن التصور التخييلي لجماعة قابلة للمعرفة "يمكن أن يعاد خلقها هناك من أجل فاعلية أخلاقية شاملة. ولكن الحطوة الحاسمة التي أتُخذت كانت الانسحاب من أي استجابة شاملة تجاه مجتمع موجود بالفعل. فالقيمة تكمن في الماضي، بوصفها حالة عامة توجد في زمن متقدم، ومن ثمة فالقيمة لا توجد في إلحاضر إلا بوصفها حساسية خاصة وذاتية، أي في الفعل الفردي الأخلاقي". (وبليامز ١٩٨٠)

نستطيع أن نلمس عند جورج إليوت تطور أسلوب من الكتابة السوسيولوجية تصف ثقافات برمتها (عوالم قابلة للمعرفة) من موضع زمني محدد يصاحبه افتراض زوال هذه الثقافات. وهذا سيتم من موقف يتصف بالحب، والتمحيص ولكنه في النهابة موقف غير ملتزم. فالعوالم التاريخية ستنقذ كنصوص مصطنعة ، منزوعة من الأطر المنفمسة في الحياة، غير أن هذه النصوص لن تكون صالحة سوى للاستهلاك الأخلاقي والألبجوري من قبل القراء الأفراد. وتعمم هذه البنية التنصيصية في الرعوبات الإثنوجرافية الصرف في نطاق أوسع من الانفصامات التي وجدت في إنجلترا في القرن التاسع عشر إلى محيط رأسمالي أوسع تتميز أرضيته بالمقابلات بين غربي/ لاغربي، مدينة / ريف. إن المجتمعات "البدائسة"، الأمية، المتخلفة، القبلية تستسلم باستحرار للتقدم، "فاقدة" تقاليدها. ويقول روبرت مورفي Robert Murphy (١٩٨٤) "باسم العلم نحن الأنشروبولوجيين نقيم قداس الموتى". غير أن أكثر النواحي الإشكالية في مثل هذه الصيباغة الرعوية، وأكثرها دلالة من الناحية السياسية هي وضعها المستمر للآخر في حاضر ~ يتحول إلى ~ ماض. وقد نطرح السؤال ما هي الشروط التي يجب أن تتوفر، مثلاً، لإدراج المجتمعات الميلاتيزية Melanesia التي يختلف بعضها عن البعض اختلافا شاسعا، والتي تنميز بالإبداع والمرونة، أقول ما هي الشروط التي تجعلنا ندرج هذه المجتمعات في نطاق مستقبل الكوكب الثقافي؟ كيف يمكن أن تعقل الإثنوجرافيات بطريقة مختلفة إذا ما اتخذ هذا الموقف جديا ؟ ولكن لا بد في النهاية للأليجوريات الرعوية الخاصة بالزوال الثقافي والإنقاذ النصى أن تتحول. (٩)

لا يد أيضا من تغيير الفروض الشائعة عن الإنتوجرافيا بوصفها كتابة، حيث أن السجوريات الإنقاذ متضمنة في ممارسة التنصيص نفسه والتي تعتير أساس التوصيف الشقافي. ومهما كانت مها، الإنتوجرافيا فإنها في المقام الأول تقوم بترجمة الخبرة إلى نص. وتوجد طرائق كثيرة للقيام بعمل الترجمة هذا - طرائق تنظوي على نتائج أخلاقية وسياسية ذات أهمية. يمكن للمرء أن يقوم به تدوين نتائج خبرة فردية لبحث ما. وقد يولد هذا تقريراً واقعما تجيرة جماعة أخرى أو فرد آخر لم تدون كتابة. ويمكن للمرء أن يقدم هذا التنصيص بوصفه نتاجا للرصد، أو للتفسير أو للحوار ؛ كما يمكن بناء إثنوجرافيا مكونة من حوارات ؛ كما يمكن أيضا عرض أصوات متعددة أو صوت منفرد ؛ كما يمكن تصوير الآخر بوصفه جوهرا شاملا مستقرا، أو يمكن إظهاره على أنه نتاج لسردية استكشاف في ظروف تاريخية محددة. لقد ناقشت بعض هذه الاختيارات في موضع آخر (كليفورد ١٩٨٣ اللرجم الأول)، ولكن الشيء الثابة، والخابة في كل هذه الاختيارات هو أن الإثنوجرافيا تدرج الخبرة والخطاب في الكتابة.

رغم أن هذه هي الحالة بكل وضوح، ومن المؤكد بمكان أنها تعكس نوعا من الحكمة العامة، فإنها ليست حكمة عامة بريشة. فمنذ العصر البوناني كانت قصة التحول من الشفاهي – السمعي إلى الكتابي قصة مركبة ومحملة بالدلالات. يؤدي كل عالم إثنوجرافيا هذا الانتقال من الشفاهي إلى الكتابي، وهذا هو مصدر من مصادر السلطة الغريبة التي في آن واحد تنقذ وتفقد إلى الأبد – نوع من الموت في الحياة – عند صنع النصوص من الأحداث والحوارات. إن الكلسات والأفعال زائلة (وهي في نفس الوقت أصيلة): أما الكتابة فهي راسخة ودائسة (وهي في نفس الوقت أصيلة): أما الكتابة في نفس الوقت الذي يوسع فيه "معناه"، ومنذ رفض سقراط الكتابة – هذا الرفض الذي سجله أفلاطون كتابة بقوة – تَميز الفكر الغربي باستجابة ملتبسة ومزدوجة تجاه الانتقال من الشفاهي إلى الكتابي. وتستمد الإثنوجرافيا كثيرا من قوتها وإثارتها من أنها وضعت عارستها في إطار هذا التحول الجذري. إن الباحث الميداني يحكم ويسبطر على صناعة النص من مادة الحياة إلى حد كبير، إن أوصافه ها وتفسيراته ها ستصبح جزءا من "التسجيلات من مادة الحياة إلى حد كبير، إن أوصافه ها وتفسيراته ها ستصبح جزءا من "التسجيلات من مادة الحياة إلى حد كبير، إن أوصافه ها وتفسيراته ها ستصبح جزءا من "التسجيلات تسجيل لشيء قبيل في الماضي، ويذلك تُكررالبنية الرعوية، حتى وإن لم بكرر محتواها المضوني.

وأقدم هنا أمثولة قد تشرح لماذا أصبحت الألبجوريا الإثنوجرافية للإنقاذ والفقد في الأونة الأخيرة أقل وضوحًا. إنها أمشولة حقيقية. (١٠) قاء طالب يدرس الشاريخ -الإثنوجراني الإفريقي ببحث ميداني في جابون. وهو مهتم بالإمبونجوي Mpongwé، وهم جماعة ساحلية كانت لهم في القرن التاسع عشر اتصالات عملية مع التجار والمستعمرين الأوروبيين؛ وما زالت "القبيلة" موجودة في منطقة ليبرڤيل. وقد نسْنَ الباحث لمقابلة مع زعيم القبيلة الحالي لسؤاله عن الحياة التقليدية، والطقوس الدينية إلى غير ذلك من الأمور. وقد راجع الباحث، استعدادا للمقابلة، قاموسا للعادات المحلية جمعه إثنوجرافي رائد، جابوني مسيحي في بداية القرن العشرين، الأب رايوندا-ووكر Raponda-Walker. وقام الباحث قبل لقاء الزعيم بنسخ قائمة بالمصطلحات الدينية، والمؤسسات والمفاهيم التي سجلها وعرَّفها رايوندا-ووكر. وذلك ليتابع الباحث هذه القائمة في المقابلة، لمراجعة إذا ما كانت التقاليد مستمرة، وإذا كان الأمر كذَّلك فما هي الابتكارات التي تحت. سارت الأمور على ما يرام في البداية، فكان الخبير الإمبونجوي يقدم الأوصاف وتفسيرات المصطلحات المقترحة، أو يلاحظ أن هذه الممارسة قد طرحت جانبا. ولكن بعد فترة عندما طرح الباحث سؤالا عن كلمة معينة بدا الشيخ مرتبكا، وتقلصت معالمه. فقال بُرح: "انتظر دقيقة"، ثم اختفى داخل منزله وعاد وبيده نسخة من حلاصة رايوندا-ووكر. وظل الكتاب مفتوحا في حجره إلى حين انتهاء المقابلة.

لقد كشرت روايات هذه القصة في فولكلور الإثنوجرافيا. وعلى حين غرة لم تعد المعلومات الثقافية تنتقل بسهولة من الأداء الشفاهي إلى الكتابة الوصفية. فأصبحت الأن المعلومات تنتقل من نص إلى نص، وتحوكت الصياغة التسجيلية إلى أصول حرفية وأخذ كل من الإخباري والباحث يتحولان إلى قارئين، ويعبدان كتعابة ما هو أقرب إلى الإبتداع التقافي. هذا لا يعني، كما قد يذهب البعض، أن المقابلة قد انتهت إلى طريق مسدود عقيم، أو أن علينا البكاء على تآكل الذاكرة من جراء فعل الكتابة كما فعل مقراط في فيلووس.

لم تصبح المقابلة في غمضة عين مزيفة غير أصيلة، كما لم تصبح المعلومات مقحمة، بل الشيء الذي يجب أن يؤخذ في الحسبان هو نشأة ظروف جديدة للإنتاج الإثنوجرافي. أولأ، لم بعد من المكن التصرف كما لو كان الباحث الخارجي هو الشخص الوحيد أو الأساسي الذي بصوغ الثقافة في الكتابة. وهذا لم يحدث، على أي حال، إلا في النزر البسير من الحالات. غير أننا نلاحظ توجها كان منتشرا بين الباحثين في العمل الميداني وهو أنهم كانوا يقومون بحجب الروايات المكتوبة قبلهم (كتابات المبشرين، أو الرحالة، أو الإداريين، أو السلطات المعلية أو حتى الاثنوجرافيين الآخرين)، أو كانوا عِبلون إلى تحقيرها أو تهميشها. ويصورة عامة بيدأ الباحث العمل الميداني، من نقطة الصفر، من خيرة بحثية مفضلا ذلك على اللجوء إلى القسراء، أو إلى النقل الحسرفي. فلم يكن البساحث ينظر إلى الميسدان على أنه ممتلئ بالنصوص من قبل أن ببدأ هو نفسه في البحث . غير أننا نلاحظ أن هذا المأزق التناصي قد أصبح الحالة السائدة. (لاركوم ١٩٨٣ Larcom). ثانيا: ازدادت قدرة "الإخبارين" على القراءة والكتابة، وأصبحوا قادرين على تفسير الصبغ السابقة لثقافتهم، بالإضافة إلى تلك التي يكتبها الباحثون الإثنوجرافيون. إن العمل على النصوص (عملية التسجيل، وإعادة الكتباية الى غير ذلك) لم تعبد (إذا كانت هكذا أبدا) المجال المحصور في إطار السلطة الخارجية. فالثقافات "غير الكتابية" أضحت منصصة؛ ولرعا ينبقي عدد قلبل -اذا وجد -من أساليب الحياة "البكر" يمكن اغتصابها أوالحفاظ عليها من خلال الكتابة. ثالثا، لقد تأكل التمييز الشائع والمؤثر الذي يقسم العالم إلى شعوب تعرف القراءة والكتابة وشعوب أمية لا تعرفهما. هذا التمييز لم بعد دقيقا على إطلاقه حيث أصبح كثير من الشعوب "القبلية" غير الغربية تعرف القراءة والكتابة. ولكن بالإضافة إلى ذلك عندما نبدأ في الشك في أن الإثنوجرافي هو الذي يحتكرسلطة التسبجيل، نبدأ في التعرف على أنشطة هي أنشطة "كتابية" كان يقوم بها من كانوا يساعدون الباحث من المواطنين الأصلين -ابتداءً من الرسم الذي خطه أحد سكان جزر أمبريم Ambrym (في مأثرة مشهورة) على الرمال لـ أ. ب. ديكون B.A. Deacon عثلا نظاما معقدا للقرابة، إلى جورج سورد B.A. Deacon من جماعة السيو Sioux الذي ألف وصفا مطولا للثقافة وجد بين أوراق جيمس ووكر James Walker (أنظر مقدمة هذا الكتاب الذي ترد فيه هذه الدراسة المترجمة، ص ١٥).

ولكن أكثر التحديات ثورة على ألبجوريا التنصيص التي ناقشتها هنا توجد في اعمال جاك دريدا (١٩٧٤). لقد كان لإحيانه لـ"علم الحروف" "grammatology" أثرا مستتبا وهذا من خلال اتساع نطاق الظواهر التي كانت تعتبر تقليديا كتابة. يذهب دريدا إلى أن الكتابة الأبجدية هي تعريف ضيق يحصر المجال الواسع للعلامات، والانساق المكانبة، والحركات، والمدونات الأخرى الفاعلة داخل الثقافات البشرية. في التمشل الخطابي أي تمثيل الكلمة المنظورة/المسموعة. ومن خلال التعارض الذي يقيمه دريدا بين تمثيل الكلاء والكتابة في وسع بطريقة داويكالية مفهوم "المكتوب" وفي الواقع يطمس تمايزه البين عن المنطوق". ولا حاجة لنا هنا لتفصيل مشروع محير أصبع الآن مشهورا للغاية. إن الذي يهم الإنتوجرافي هو الرأي الذي يقول إن جميع الجماعات البشرية تكتب - إذا كانت تتكلم، وتنظم، وتملك "أدبا شفاهيا" وتسجل عالمها في أفعال طقوسية. إن هذه الجماعات تقوم باستمراد بايداع المعاني في "النصوص". وهكذا لا يجب النظر- في إطار ابستمولوجيا دريدا المناتوجرافيا على أنها شكل مبتكر للتسجيل الثقافي، بوصفه شيئا مفروضا من الخارج

على عالم "نقي"، شفاهي/ سمعي غير مدون. إن اللوغوس (الكلمة) ليس أوليا والحرف granme مجرد تشيل تابع له.

فإذا نظرنا إلى العملية الإثنوجرافية في هذا الضوء بدت لنا أكثر تركيبا. فإذا كان الأمر مثلما يقول دريدا ، فإن الثقافات التي يدرسها الأثغروبولوجيون تكون هي دائما وأبدا التي تكتب نفسها ، فالمكانة الخاصة للباحث الذي يعمل في العمل المبداني والذي "يدرج الثقافة في الكتابة" يقل شأنها. من هو الذي يكتب الأسطورة التي تُروى في آلة التسجيل، أو التي تُدون لتصبح جزءا من المذكرات المبدانية؟ من الذي يكتب (إذا جاوزنا بعني من المعاني النقل الحرفي) تفسيرا لعادات يتولد من خلال محادثات مكشفة مع المشاركين الموافين بالأمور؟ لقد ذهبت في موضع آخر إلى أنه من الممكن، بل من الواجب، أن تنشأ عن مشل هذه الأسئلة إعادة النظر في السلطة الإثنوجرافية (كليفورClifford كالمبدورات المهدورات الشائع، ذا الجدور الناريخية والنظرية، الذي يواجه الآن عارسة الأليجرريا الإثنوجرافية بوصفها تنصيطاً.

ومن المهم ألا نفقل الأبعاد الإليجورية. إن الانتقال من الشقاهي إلى الكتابي في الغرب له قصة كثيرا ما تتردد وتلح، قصة تدور حول محاور القوة والفساد والفقد. إنها تعيد (والى حد ما تنتج) البنية الرعوبة التي انتشرت في إثنوجرافيا القرن العشرين. إن الكتابة المتركزة على الكلام كانت تقليديا تعتبر تمثيلا للكلام الأصيل، أما مجتمعات ما قبل الكتابة والقراءة (هذه الجملة تنظري على قصة) فهي مجتمعات شفاهية؛ تأثى الكتابة إليها من "الخيارج"، اقتبحاما من عبالم أوسع ؛ سواء أتى بها إليها المبشرون أو التجار أو الاثنوجرافيون. فالكتابة ذات جانبين: جانب يُمكِّن (فهي وسيلة ضرورية وفعالة لتخزين المعلومات وتوظيف المعرفة) وجانب يجلب الفساد (زوال التواصل والاتصال الذي يتم وجها لوجه والذي كان سقراط يعتز به، زوال الحضور وألفة الكلام). وفي الآونة الأخيرة دارت مناظرة مركبة وخصبة حول الوضع الابستمولوجي للكتابة، حول تقييمها ودلالتها التاريخية. (١١١) ومهما كانت المسائل التي حُلُت أو لم تحل في المناظرة فالذي لا شك فيه أنَّ ثمة أمورا أصبحت مخلخلة. ومن بين هذه الأمور التي لم تعد من المسلمات هي تقسيم ثقافات العالم إلى ثقافات تُعرف الكتابة والقراءة وثقافات لا تعرفهما؛ ومن بينها أيضا التصور بأن التنصيص الإثنوجرافي عملية تؤدي للاتتقال الأساسي من الخبرة الشفاهية إلى التمثيل الكتابي ؛ ومن بينها الافتراض أن شيئا أساسيا يُفقّد عندما تصبح ثقافة ما "إثنوجرافية" الطابع؛ ومن بينها التباس الطبيعة المزدوجة لسلطة المارسة التي تستطيع أن تنقذ ثقافة في سبيلها إلى أن تصبح ماضياً بتحريلها إلى نص.

لم تعد هذه المكونات لما سميته الرعويات الإثنوجرافية تبدو من المسلمات العامة، فقد اكتسبت القراءة والكتابة بعدا أعم. فإذا كان الإثنوجرافي يقرأ الشقافة متلصصا من فوق كتف الإثنوجرافي وهو يكتب كتف المواطن الأصلي ، فإن المواطن الأصلي يقرأ أيضا من فوق كتف الإثنوجرافي وهو يكتب كل وصف ثقافي. إن الذين يعملون في الحقل الميداني يُكبّلون فيما ينشرون أكثر من ذي قبل يسبب رد فعل هؤلاء الذين كانوا في الماضي يُستَفون على أنهم أميون. فتتحدى روايات الكاتب الساموي (الفريد ويندت Alfred Wendt) الصورة التي قدمها أنشروبولوجي محترم لشعبه. أما التصور بأن الكتابة هي فساد، وأن شيئا نقبا يُعْقد بلا عودة عندما

تُنُصص ثقافة ما فقد أصبح يُنظر إليه، بعد دريدا، على أنه أليجرريا غربية شائعة ومشكوك في صحتها. لقد أثبت والتر أونج Walter Ong وغيره أن شيئا يُفقد لا محالة مع تعميم الكتابة، غير أن الثقافة الأصبلة ليست ذاك الشيء الذي يمكن أن يجمع إثنوجرافي أو أي شخص آخر حقيقته الدقيقة الحاسمة.

يقول لنا ولتر بنيامين Walter Benjamin (۱۹۷۷) إن الأليجوريا المديشة تؤسّس على الإحساس أن العالم مشتت وزائل، حيث يكون الوعي بـ"التاريخ" باعتباره آلية لا تخدم ابتكار الحياة، بل تؤدي إلى تفسخ لا يكن تفاديه. إن المقابل المادي للأليجوريا هو "الأطلال" (۱۷۸)، والأطلال هي بنية دائمة الزوال تدعو إلى إعادة بنائها بفعل المخبلة. يلاحظ بنيامين أن "الوعي بزوال الأشياء والاهتمام بإنقاذها هو من أهم الدوافع في الأليجوريا" (ذكره ولن ۱۹۸۲ Wolin). ويشير عرضي للرعوبات الإثنوجرافية إلى أن هذا الدافع لا بد أن يُعاوم، لا من خلال التضحية بالأليجوريا - وهي مهمة مستحيلة - ولكن من خلال استعدادنا لتقبل تواريخ أخرى.

تصان الأليجوريات من خلال تعليم الناس أن يقرأوا يطرانق معينة. طلال أسد (تعليق على هذا البحث في سيمنار سنتا في Santa Fe).

لقد استكشفت بعض الأشكال المهمة للأليجوريا التي تعبر عن تشكيلات "كونية" للنظام والفوضى، عن أمشولات للهرية (النوعية (الجنسانية)) الشخصية، لبعض النماذج الزمنية ذات البعد السياسي. إن مستقبل هذه الأشكال ليس مؤكدا : فهي موضع إعادة صياغة ونقد في الممارسات الحالية. غير أنني أستطبع أن استخلص بعض النتائج، أو على الأقل بعض المزاعم من هذا الاستكشاف :

من المؤكد أننا لا نستطيع أن نجد طريقة للفصل بحسم، وجراحيا، يبن الحقيقي التواقعي/الفعلى اوالألبجورى في التقارير الشقافية. فلا يمكن فهم المعلومات الإشرجرافية إلا إذا دخلت في أنساق منظمة ، أو سرديات، وهذه الأنساق والسرويات لها صفات تقليدية، وسياسية، وتحمل دلالة تجاوز الدلالة الإشارية. لا يمكن القول إن الوقائع الشقافية حقيقية والألبجوريات مزيفة. ففي العلوم الإنسانية العلاقة بين الواقعة والألبجوريا هي موضع صراع وتعود هذه العلاقة إلى تقاليد الفرع المعرفي.

لا يمكن التحكم في دلالات التقارير الإثنوجرافية. فلا تستطيع نية المؤلف ولا التدريب المنهجي ولا قواعد النوع أن تحد من قرا ات نص من التصوص التي تبرز، محملة بشاريع تاريخية وعلمية وسياسية جديدة. إذا

۲.۲ الله ۱۷ (۱۹۹۷)

كانت الإثنوجرافيات قابلة لتفسيرات متعددة فهذا لا يعني أن هذه التفسيرات لانهائية أو أنها مجرد تفسيرات ذائية (بالعني السلبي للكلمة). إن القراءة غير محددة وهذا يعود إلى سبب أن التاريخ نفسه له نهاية مفتوحة. وإذا كانت هناك مقاومة للاعتراف بالأليجوريا، خوفا من أنها ستؤدي إلى العدمية mihilism في القراءة، فهذا الخوف غير مشروع، لأنه يخلط بين المنافسة حول المعنى والفوضى. وكثيرا ما يعكس هذا الخوف أمنية تنشد المحافظة على بلاغة "موضوعية"، بلاغة ترفض وضع طريقتها الحاصة في الإنتاج داخل ثقافة مبدعة وتطور تاريخي.

بطرح الاعشراف بالأليجوريا الأبعاد السياسة والأخلاقية للكشابة الإثنوجرافية لا محالة. وينطوى هذا الاعشرف على الرأى في أن لا تكون هذه الأبعاد مستترة، بل معلنة. ففي هذا الضوء ببدو الأسلوب الألبجوري المعلن الذي اتبعته ميد أو بندكت نوعا من النزاهة - حيث أنه يعرض نفسه للاتهام بأنه استخدم المجتمعات القبلية من أجل أغراض تربوية. (قليلق من تنزه عن هذه الأغيراض أول حجر!). لا يحتياج الم ، بالطبع، الى تقديم "رسائل" فجَّة، أو إلى تشويه الوقائع الثقافية (كما تُعرف في حينها) من أجل غرض سياسي. إنني اقترح مثالا للبراعة الأليجورية كتاب مارسيل موس Marcel Mauss الهية The Gifi فيلا يستطيع أحد أن ينفى أهمية هذا الكتاب العلمية أو التزامه المنهجي. ويبدو الهدف من العمل واضحا منذ افتتاحه، وخاصة في الفصل الختامي؛ هذا الهدف هو: "استكتاه استنتاجات ذات طبيعة أخلاقية عن بعض المشاكل التي تواجهنا في أزمتنا الاقتصادية الحاضرة" (٢:١٩٦٧). لقد أَلْفَ الكتابُ استجابة الانهيار التعاون الأوروبي أثناء الحرب العالمية الأولى. ويكتسب هذا الكتاب الذي بتوجه إلى العالم السياسي في العشرينيات بعدا أليجوريا إشتراكيا-إنسيا بفعل المجاورة المقلقة الذي يخطها بين الحرب والتبادل، وكذلك بفعل ظهور استعارة المائدة المستديرة في نهاية الكتاب، بالإضافة إلى أصداء أخرى كثيرة ملحة. وليس هذا هو المحتوى الوحيد للعمل؛ فالقراءات العديدة التي ولَّدها كتاب الهية تشهد لانتاجبته كنص، حتى أنه عكن أن يقرأ أيضا - في بعض سيمنارات الدراسات العليا - كعمل كلاسبكي مقارن لدراسة التبادل، إذا غُضَّ النظر عن الفصل الأخير. ولكن يجب القول إن هذا لخطأ محزن ، حيث أنه يقف عائقا أمام التعلم من هذا المثال المدهش للعلم عندما ينشر قواه في التاريخ.

إن الاعتراف بالأليجوريا يعقد كتابة الإثنوجرافيات وقراءتها بطرق قد تؤتي ثمارا. وقد ظهر اتجاه نحو تحديد المستويات الأليجورية المختلفة داخل النص وتمييزها. فعندما تقصل الخطابات الوطنية المستفيضة تظهر الإثنوجرافيا في صورة بنية تراتبية لمجموعة قصص مؤثرة تترجم، وتواجم وتعيد إنتاج قصص مؤثرة أخرى. ومن ثم يمكن القول إن الإثنوجرافيا هي نوع من النصوص التي تكتب فوق نصوص أخرى palimpsest (أونز ١٩٨٠ Owens). إن الوعي بالأليجوريا، بالإضافة إلى ما سبق، يشحذ الوعي بالسرديات والأنظمة الزمنية التي تعمل بطريقة ضمنية أو صريحة. هل بنية الإنقاذ التنصيصي - المخلصة أخذت تحل محلها أليجوريات جديدة؟ أليجوريات الصراع؟ النشوء؟ التوفيق؟(١٣١)

وأخيرا، إن الاعتراف بالأليجوريا يتطلب منا، بوصفنا قراء وكتابا للإثنوجرافيا، أن نكافع من أجل مواجهة وتحمل مسؤولية بنائنا المنهجي للأخرين وبنائنا لأنفسنا من خلال الأخرين. هذا الاعتراف لا يجب أن يؤدي بالضرورة إلى موقف مقارق - مع أنه يجب أن يعلن صحة بعض المفارقات العميقة. وإذا ما كان محكوما علينا أن نروي قصصا لا نستطبع السيطرة عليها، فعلى الأقل يجدر بنا أن نروى قصصا نؤمن بصدقها.

هوامش المؤلف

الله Webster's New Twentieth Century Dictionary, 2nd ed. - Nagus Fletcher تفارت تعريفات الألبجوريا في الدراسات الأدبية من قييز أنجوس فلتشير المجرويا في الدراسات الأدبية من قييز أنجوس فلتشير انجوس فلتشير الكبجوريا وجود (١٩٧٣) الفضفاض (بعبارة مبسطة الألبجوريا تقول شيئا وتعني شيئا أخر) إلى تأكيد تودوروف ١٩٧٣) Todorov على معنى أدق: "أولا، تفترض الألبجوريا وجود معنى الأول أن يبخنفي، معنيان على الأقل لنفس الكلمات: وبالنسبة لبعض النقاد لا بد للمعنى الأول أن يخنفي، بينما بتطلب آخرون أن بوجد العنين معا. ثانيا، لا بد لهنا المعنى الثاني أن يشار إلبه بطريقة بينة في العمل: إن هذا المعنى لا ينشأ من نفسير القارى، (سواء كان هذا التفسير العاملية المعنى الثانيا أن يشار إلبه اعتباطها أو غير اعتباطها)." وطبقا لكانتليان Quintilian تنظور أية استعارة ممتدة أو المتباطها أو غير اعتباطها والمحدود الأدب نوعا من القيباس المتصرك، يمتد من الظواهر الألبيجورية الواصحة، التي تتطابق مع طبيعة الأدب في طرف من أطرافه، إلى الظواهر الملتبسسة، الأنبجورية التي سأقدمها هنا واضحة في النصوص، غير أن الكتابات الإثنوجرافية تتحرك على مقياس فراي، فإنها قد تبدي بعض العناصر الألبجورية القوية ولكن دون أن تعلن عن نفسها على أنها ألبجوريات.

۲- ظهسرت بوادر الأنشروبولوجيا الألبيجيورية في أعسمال حسدشة ليسون Boon (۱۹۸۰).
 ۲۵۸۲ (۱۹۸۳) وكسراينوانو (۲۹۸۵).
 ۲۵۸۶ (۱۹۸۳) وكسراينوانو (۲۹۸۵).
 ۲۵۸۶ (۱۹۸۳) (۱۹۸۵).

۳- ميد N9۲۳) Mead)، فريان Freeman)، فريان (۱۹۸۳). لقد استشهدت براجعتي لعمل فريان في TLS ملحق الشايم الأدبي، ۱۳ ماير (۱۹۸۳): ۲۵۵–۲۷۱، التي تستكشف الأبعاد الأدبية للخلاف، راجع بورتر Porter) (۱۹۸٤) لمالجة من نفس المنحى.

ارجع دي سيسرتو De Certeau (۱۲۸ : ۱۹۸۳) عن أصل هذا "الصبوت المنفرد"
 monotone.

۲.٤ ألف ١٧ (١٩٩٧)

 ٥- إن باقي هذا الجزء هو صيغة موسعة من مراجعتي كتاب نيسا في الـ TLS، ملحق التابع الأدبي، ١٩٨٢/٩/١٧، ١٩٥٠- ٩٥٠.

 ٦- راجع حول الإنترجرافيا بوصفها أليجوريا للغزو والتعليم كليفورد (١٩٨٣ اللرجع الثاني)).

٧- راجع حول التقسيم العرقي والطبقي داخل التيار النسوي إعادة طرح القضية عند ريتش
 ١٩٧٨) Rich ، وأعدال هل Hull ، سكوت Scott، وسميت Smith (١٩٨٢)،
 هوكس ١٩٥٨) Hooks ، وموراجا Moraga (١٩٨٨). كما نجد النقد النسوي القوي
 حول للجوهرية عند ويتبج Wittig (١٩٨٨) ، وهاراوي (١٩٨٨) (١٩٨٨).

٨- تقدم الكتابات الإثنوجرافية على أنها قصص تخييلية عن التعلم، عن اكتساب المرفة وأخبرا عن السلطة في فهم تقافة أخرى وقشيلها . يبدأ الباحث وكأنه طفل ينشي، علاقة مع ثقافة بالفقة وينتهي وهو يتكلم بحكمة الخبرة. إنه من اللاقت للنظر أن نلاحظ كيف تتأرجع الأساليب الخطابية للمؤلف بين منحيين وهما التعلم من الآخر والتكلم بصوته. إن هذه الحرية التخييلية حاسمة بالنسبة للجاذبية الأليجورية لعلم الإثنوجرافيا : إعادة بناء ثقافة وذات عارفة في أن واحد: "يلوغ مزدوج في ساموا".

٩- إن عمل روي فاجز Roy Wagner (1940) (1940) هو أقوى محاولة صادفتها في قراءاتي في نقض هذا الوضع الزمني من خلال اختراع إثنوجرافي لميلاتيزيا. إنه يعارض، رعا بطريقة أكثر من اللازه. بين التوجهات الغربية "نحو الماضي والتوجهات الميلاتيزية "نحو الماضي ترتبط يفكرة الثقافة بوصفها تقاليد بنائية المستقبل." إن التوجهات الغربية نحو الماضي ترتبط يفكرة الثقافة بوصفها تقاليد بنائية محاولة دقيقة ومنمقة لوصف حياة القنص لهذه البقر في شمال غرب كندا وهم يواجهون قوى النظام العالمي، وخط بترول، والقنص من أجل الرياضة. إنه يقدم عمله بوصفه مشاركة سياسة. وهو حريص على المحافظة على مستقبل مفتوح، غير أكيد، محتذيا طريقا دقيقا بين مرديات "البقا"، و"المنافقة"، و"الثائر".

 ١٠ أشكر هنري بوشير Henri Bucher على هذه القصة الحقيبقية. قد أوردتها
 كأملولة، لأنها من جانب كذلك، ولأنه سيقصها - كما أظن -هو بطريقة مختلفة لأنه كان موجودا هناك، من جانب آخر.

۱۱- "المناظرة" تتمركز حول المواجهة بين أونج NAV (۱۹۹۷ ، ۱۹۹۷) ودريدا وديدا (الرجع الشاني) Derrida (الرجع الشاني) نايلر Tyler (الرجع الشاني) Eisenstein أن يجاوز الشعارض. لقد قام حودي Goody (۱۹۷۷) وأيزنشستاين (۱۹۷۹) بإضافات مهمة.

٩١- راجع بالنسبة لما جد في هذه القصص الضمنية الهامش رقم ٩ آنفا وبرونر Bruner أبضا وبرونر (١٩٨٥). راجع أيضا جسمس بون (١٩٨٥) James Boon في استحراضه لأبعاد الأنثروبولوجيا الساخرة. قد نجد مخرجا ولو جزئيا في تيار ما قبل الحداثة الذي اسماه هاري ببرجر Harry Berger في كتابات سيدني ببرجر Shakespeare. شكيبير Shakespeare. شكيبير Shakespeare.

ميلتون Milton ، مارئيل Marvell ، ويوب Pope : "مثل هذه الرعويات تبني داخل نفسها صورة لتقاليدها النوعية من أجل نقدها ، وأثناء هذه العملية تقوم بنقد لحدود مهمتها الخاصة هذه على الرغم من أنها تظهر متعة في النشاط الذي تنقده ساخرة من نفسها." (٢:١٩٨٤). إن الأمثلة الإثنوجرافية المعاصرة نادرة رغم أن جزءا كبيرا من كتاب ليفي — شتراوس Lévi Strauss الأدغىال الحزينة Tristes Tropiques يكن أن يندرج في هذا الناط

المراجع

- Barthes, Roland. Camera Lucida. New York: Hill and Wang, 1981.
- Benedict, Ruth. Patterns of Cutlure. New York: New American Library, 1934.
- Benjamin, Walter. The Origin of German Tragic Drama. London: New Left Books, 1977.
- Berger, Harry, Jr. "The Origins of Bucolic Representation: Disenchantment and Revision in Theocritus' Seventh Idyll." Classical Antiquity 3 no. 1 (1984): 1-39.
- Boon, James. The Anthropological Romance of Bali, 1597-1972. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
 - Other Tribes, Other Scribes. Ithaca, New York.:
 Cornell University Press, 1982.
- "Folly, Bali, and Anthropology, or Satire Across Cultures." Proceedings of the American Ethnological Society, (1983) 156-77.
- Brody, Hugh. Maps and Dreams. New York: Pantheon, 1982.
- Bruner, Edward M. "Ethnography as Narrative." In The Anthropology of Experience. Edited by Victor Turner and Edward M. Bruner. Forthcoming.
- Clifford, James. "On Ethnographic Authority." *Representations* 1, no. 2 (1983): 118-46.
- Coleridge, Samuel Taylor. Miscellaneous Criticism. Edited by T. M. Raysor. London: Constable, 1936.
- Crapanzano, Vincent. Tuhami: Portrait of a Moroccan. Chicago: Chicago University Press, 1980.

۲.۳ ألف ١٧ (١٩٩٧)

- De Certeau, Michel. "History: Ethics, Science and Fiction." Social Science as Moral Inquiry. Edited by Norma Hahn, Robert Bellah, Paul Rabinow and William Sullivan. New York: Columbia University Press, 1983. 173-209.
- De Man, Paul. "The Rhetoric of Temporality." Interpretation: Theory and Practise. Edited by Charles Singleton. Baltimore: John Hopkins University Press, 1969. 173-209.
- ______. Allegories of Reading. New Haven, Conn.: Yale University Press. 1979.
- Derrida, Jacques. Speech and Phenomena. Evanston. III.: Northwestern University Press, 1973.
- ______. Of Grammatology. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974.
- Diamond, Stanley. In Search of the Primitive: A Critique of Civilization. New Brunswick, N. J.: E. P. Dutton, 1974.
- Eisenstein, Elizabeth 1. The Printing Press as an Agent of Change. Vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- Empson, William. Some Versions of Pastoral. Norfolk, Conn.: New Directions, 1950.
- Evans-Pritchard, Edward E. *The Nuer*. Oxford: Oxford University Press, 1940.
- Fabian, Johannes. Time and the Other: How Anthropology Makes its Object. New York: Columbia University Press, 1983.
- Fletcher, Angus. Allegory: The Theory of a Symbolic Mode. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1964.
- Freeman, Derek. Margaret Mead and Samoa: The Making and Unmaking of an Anthropological Myth. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983.
- Frye, Northrop. Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1963.
- ______, Anatomy of Criticism. Princeton. N.J.: Princeton University Press, 1971.
- Geertz, Clifford. The Interpretation of Cultures. New York: Basic Books, 1973.
- Goody, Jack. The Domestication of the Savage Mind. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- Gusdorf, Georges. "Conditions et limites de l'autobiographie." Formen der Selbstdarstellung. Edited by Günther Reichenkrom and Erich Haase. Berlin: Duncker and Humbolt, 1956.

الله ۱۲ (۱۹۹۷)

- Haraway. Donna. "A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s." Socialist Review 15, no. 2 (1985): 65-108.
- Hooks, Bell. Ain't I a Woman? Boston: South End Press, 1981.
- Hull, Gloria, Patricia Bell Scott, and Barbara Smith, eds. All the Women Are White, All the Men Are Black, but Some of Us Are Brave: Black Women's Studies. Old Westbury, Conn.: Feminist Press, 1982.
- Jameson, Frederic. The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca, New York.: Cornell University Press, 1981.
- Kermode, Frank. English Pastoral Poetry: From the Beginnings to Marvell. London: Harrap, 1952.
- Kuklick, Henrika. "Tribal Exemplars: Images of Political Authority in British Anthopology, 1885-1945." History of Anthropology, vol. 2, edited by George Stocking. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 1984. 59-82.
- Lafitau, Joseph François. Moeurs des sauvages ameriquains. Paris: n.p., 1724.
- Larcom, Joan. "Following Deacon: The Problem of Ethnographic Re-analysis." History of Anthropology, vol. 1. Edited by George Stocking. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press. 1983. 175-95.
- Lejeune, Philippe. Le Pacte autobiographique. Paris: Seuil, 1975.
- Lévi-Strauss, Claude. Tristes Tropiques. New York: Atheneum, 1975.
- Malinowski, Bronislaw. Argonauts of the Western Pacific. New York: E. P. Dutton, 1961.
- Mauss, Marcel. The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies. New York: Norton, 1967.
- Mead, Margaret. Coming of Age in Samoa. New York: William Morrow, 1923.
- Moraga, Cherrie, Loving in the War Years, Boston: South End Press, 1983.
- Murphy, Robert. "Requeim for Kayapo." New York Times Book Review, August 12, 1984: 34.
- Olney, James. Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1972.
- Ong, Walter J. The Presence of the Word. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1967.

, Rhetoric, Romance and Technology: Studies in the

٨.٢ أقد ٧١ (١٩٩٧)

- Interaction of Expression and Culture. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1971.
- ______. Interfaces of the Word. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1977.
 - . Orality and Literacy. London: Methuen, 1982.
- Owens, Craig. "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Post-Modernism", (Part 2). October 13 (1980): 59-80.
- Poggioli, Renato. The Oaten Flute: Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral. Cambridge. Mass.: Harvard University Press, 1975.
- Porter, Denis. "Anthropological Tales: Unprofessional Thoughts on the Mead/Freeman Controversy." Notebooks in Cultural Analysis 1: 15-37, 1984.
- Rosaldo, Michele. "The Use and Abuse of Anthropology: Reflections on Feminism and Cross-Cultural Understanding" Signs 5, no. 3 (1980): 389-417.
- Sapir, Edward. "Culture Genuine and Spurious" (1924). Culture Language and Personality. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 1966. 78-119.
- Shostak, Marjorie. Nisa: The Life and Words of a !Kung Woman. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981.
- Taussig, Michael. "History as Sorcery." Representations 7 (1984): 87-109.
- Thomas, Elizabeth Marshall. The Harmless People. New York: Alfred A. Knopf, 1959.
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic*. Cleveland and London: Case Western Reserve Press, 1973.
- Turner, Victor. "Social Dramas and Stories about Them." Critical Inquiry VII (1980): 141-168.
- Tyler, Stephen A. "Ethnography, Intertextuality, and the End of Description. American Journal of semiotics. In Press (1984).
- ______."Postmodern Anthropology." Proceedings of the Anthropological Society. Edited by Phyllis Chock. In Press (1984).
- Wagley, Charles. Welcome of Tears. New York: Oxford University Press, 1977.
- Wagner, Roy. "The Talk of Koriki: a Daribi Contact Cult." Social Research 46, no.1 (1979): 140-6.
- ______. The Invention of Culture. Chicago: Chicago University Press, 1980.
- Webster, Steven. "Dialogue and Fiction in Ethnography." Dialectical

الله ۱۷ (۱۹۹۷)

- Anthropology 7, no. 2 (1982): 91-114.
- Weiner, Annette. Women of Value, Men of Renown. Austin, Tex.: University of Texas Press, 1976.
- Whitten, Norman E. "Ecological Imagery and Cultural Adaptability: The Canelos Quichua of Eastern Ecuador." American Anthropologist 80: 836-59, 1978.
- Williams, Raymond. The Country and the City. New York: Oxford University Press, 1973.
- Wittig, Monique. "One is Not Born a Woman." Feminist Issues (Winter 1981): 47-54.
- Wolin, Richard. Walter Benjamin. New York: Columbia University Press, 1982.

(۱۹۹۷) ۲۱.

الأنثروبولوجيا والفكر والأدب

حوار مع أحمد أبو زيد

فريال غزول: إن حقل الأنثروبولوجيا من الحقول المعرفية الجديدة نسبيا، وخاصة في الثقافة المربية. المجاهدة المربية المسامك المربية فهو ليس من الحقول المعرفية الشائعة كالتاريخ والأدب والفلسفة. كيف بدأ اهتمامك بالأنثروبولوجيا؟ وما الذي شلاك إليها؟ وكيف كان رد فعل مجايليك ومعارفك وأساتذتك لخروجك عن المتعارف عليه والدارج في الدراسات الأكاديبة، ولاختيارك حقلا ناشناً؟

أهمد أبو زيد: المعرفة بالأشريولوجيا كانت إلى حد كبير ولبدة المصادفة التي هبأت لها الأوضاع القافية العامة التي كانت تسود مصر في الأربعينيات، والتي أتأحت لي ولأقراد جيلي الاطلاع الواسع المتنوع على جوانب مختلفة من الشقافات وليس فقط الثقافة الفريبة. كانت مصر والإسكندرية بوجه خاص مركزاً لالثقا، كثير من التيارات الفكرية والأدبية والفنية، وكانت المجلات المصرية الفنية تشر لكبار المفكرين المصريين والعرب الذين كانوا بعرضون أحدث اتجاهات الفكر الغري ونتاج الفكر الشرقي القديم. ومنذ البداية اهتممت الهتماما بالغا بأساطير البونان وآدابهم وفلسفاتهم مشلما اهتممت بالملاحم الهندية الكبري (الرصابانا والمفكر الشرقي القديمة، قرأت عددا من الكتب التي كانت تصدرها بالفرنسية مجموعة Mana عن الأديان القديمة، قرأت عددا من مجموعة السلسلة الهامة عن الأديان القديمة، قرأت عددا من مجموعة السلسلة الهامة عن الإسكندرية فقد أعطيت معظم اهتمامي لعلم الاجتماع الذي تسيطر عليه المدرسة الفرنسية – مدرسة دوركايم – وفي أعمال هندا مهال الاجتماع الذي تسيطر عليه المدرسة الفرنسية كتاب الصور الأولية للعينة الإمراد وركايم نفسه، وكتابات ليقي بربل عن العقلية وليدانية وغيرها من أعمال أتباع هذه المرسة الذين كرا بكتبرن في المجلة السنوية لعلم الاجتماع بالكتبر في المجلة السنوية لعلم البحتماء منا أعمال أنها المؤمن في مقالاتهم للثقافة البدائية.

بالإضافة إلى ذلك كان بعض المقررات، حتى في غير مجال علم الاجتماع، يهبئ الفرصة للتوجه نحو الاعتمام بالثقافة (البدائية) والفكر البدائي. ففي مقررات علم النفس مثلا النوصة للتوجه نحو الاعتمام بالثقافة (البدائية) والفكر البدائية (وهابد Geza Roheim عن الطوطم والتابو وكتاب جيزا ورهابد Geza Roheim عن لغز الإسفئكي للقرة المحمد المتعارفة المحمدة التحميم وبعد حوالي ثلاثين سنة أتبع لي الإشراف على ترجمة ذلك

الموجز الذي ظهر منه بالفعل جزء كبير باللغة العربية. والغربب أنني في مرحلة الليسانس قمت بتكليف من أستاذنا العظيم المرحوم مصطفي زبور أستاذ علم النفس بعرض كتاب مهم عن
الجشسات، وهو كساب La psychologie de la forme في إحدى حلقات الهحث.
ويبدو أن الكتاب أثرٌ في تفكيري بشكل عميق ولكن على غير وعي أو إدراك مني، وظهر أثر
ذلك فيما بعد جن جاء رادكليف براون إلى مصر وتتلمذت على يديه في الماچستير وتقبلت بلا
عناء البنائية الوظيفية. وثمة أوجه شبه قوية بينها وبين نظرية الجشتال.

بالمصادفة البحت أيضا وقع في يدي كتابان لمالينوفسكي الذي لم نكن قد سمعنا عنه، وهما كتابا Law and Custom; Sex and Repression in Savage ودفعتني قراءتهما إلى محاولة الاستزادة من معرفة المجتمع البدائي والثقافة البدائية. وقد حدث هذا كله قبل أن يأتي رادكليف براون إلى مصر وتعرف الجامعة الانشريولوچيا بشكل رسمي، بحيث إنني كتبت مقالين في مجلة علم النفس التي كان يصدرها مصطفي زيور ويوسف مراد، وكان أحد المقالين بعنوان "التحليل النفسي للمقل البدائي" والثاني عن "التحليل النفسي للمقل البدائي" والثاني عن "التحليل النفسي للأساطير"... كان ذلك عام ١٩٤٦ قبل أن يأتي رادكليف براون للجامعة بأكثر من سنة كاملة. وأعتقد أن اسم مالينوفسكي ومصطلح الانثريولوچيا ظهرا لأول مرة بالعربية في هذبن المقالين. وقد أكون مخطئا في هذا الاعتقاد.

وليس من شك في أن الجامعة المصرية (جامعة القاهرة الآن) عرفت بعض أساتلة Hocart الأنشر يولوجيا البريطانيين منذ الشلاثينيات. فقد عمل بها الأستاذ هوكارت Hocart والأستاذ إيڤانز پريتشارد E. E. Evans - Pritchard كما عمل فيها بعد أن أصبحت تسمى جامعة فؤاد الأول الأستاذ جون پريستياني J. G. Preistiany ، ولكتهم كاتوا يعملون على أنهم أساتذة لعلم الاجتماع.

وحتى حين سجلت أنا نفسى لدرجة الماچستير في جامعة الإسكندرية (فاروق الأول حينذاك) وكان الموضوع عن "الموت والشعائر الجنائزية عند المسلمين في مصر" وكان اعتمادي الأول على أعمال فريزر ومقال شهير لروبير هرتز Robert Hertz في المجلة السنوية لعلم الاجتماع، كان التسجيل لنيل درجة الماجستير في الاجتماع، مع أن الدراسة الميدانية كانت تسترشد بدليل العمل الذي وضعه الأستاذ فوكار George Fouecart عن إثنولوجيا المجتمعات الإفريقينة ونشرته الجمعينة الجغرافينة السلطانينة عنام ١٩١٩ باسم Introductory Questions on African Ethnology وكيان ذلك قبيل مسجع رادكليف براون. وكنان الموضوع يلقى قبولا من الأسباتذة لأن الرسالة والخلفية النظرية والشحليل كانت كلها متأثرة بالمدرسة الدوركايية. ولكن مجرد وصول رادكليف براون وإصراره على الحديث عن الأنثريولوجيا التي كان يسميها أحيانا علم الاجتماع المقارن، ومحاولة تغيير النظرة إلى دراسة المجتمع وإدخال مناهج وطرق جديدة للبحث الميداني أدى إلى ظهور موجة عداء ضده وضد العلم الجديد وضد الذين يحاولون الاقتبداء بتلك المدرسة الجديدة ونظرياتها ومناهجها التي ظهر أنها تمثل تهديدا للوضع القائم، على الرغم من أن الأنثريولوچيا الاجتماعية تعتبر امتدادا بشكل من الأشكال لعلم الاجتماع الفرنسي. وازداد الرفض حين انتهت مدة عمل رادكليف براون بالإسكندرية، ولم أجد أنا نفسى مناصا من أن أسافر إلى أكسفورد قبل مناقشة الرسالة التي كانت قد انتهت وتشكلت لجنة المناقشة

(1447) ١٧ أَلْفَ ١٧ (١447)

بالفعل. ومن الطريف أن أذكر هنا أن الجامعة كانت قد قررت إرسالي إلى جامعة هارقارد للحصول على الدكتوراه في الاجتماع، وأفلح رادكليف براون في إن يحول البعثة إلى جامعة أكسفورد للحصول على الدكتوراه في الأنثر ولوچيا، وكان هذا سببا آخر لزيادة الشعور بالضفينة، وذلك إذا تحن تجاوزنا عن شخصية رادكليف براون المتعالية المترفعة التي كانت تثير الاستفزاز في أحيان كثيرة.

العودة من أكسفورد إلى جامعة الإسكندرية ١٩٥٦ كانت بداية نشوب الصواع الطويل من أجل إدخال الأنثربولوچيا كمقرر أو مقررات أساسية في قسم الفلسفة والاجتماع بطريقة رسعية وصريحة، وقد وجدت هذه المحاولات كثيرا من المقاومة المترجوة بالسخرية والتشكيك في قيمة الأنثربولوچيا وأهدافها، فالأنثربولوچيا هي مجرد تخصص يدرس (القرى والدساكر) كما قال أحد أسائذة فلسفة السياسة، وهي تخصص يخدم أهداف الاستعمار كما كان يقول كل أسائذة الاجتماع الذين كانوا قد تحولوا في تلك الأثناء من المدرسة الفرنسية إلى علم الاجتماع الأمريكي بأساليه وطرقه في البحث ولا أقول نظرياته، ولكن الأنثربولوچيا بجالاتها المختلفة ومناهجها ونظرياتها أقلحت في أن تفرض نفسها بالتدريج وتجذب إليها أعداداً متزايدة من الطلاب وإن كانت معظم المقررات تدرس في البداية تحت مسميات علم الاجتماع وفروعه المختلفة.

وقد حانت الفرصة للاعتراف بها رسميا في أوائل السبعينيات حين عُرض على أستاذية الاجتماع في الكلية فرفضت إلا أن يتم إنشا، كرسي للأنثريولوچيا، وتحقق ذلك بعد صراع طويل. ولكن المفارقة التي لاتخلو من قسوة كانت إلغاء نظام كراسي الأستاذية من الماسعات المصرية بعد سنة واحدة من إنشا، الكرسي الوحيد لأستاذية الأنثريولوچيا في العالم العربي. ولكن المهم في هذا كله كان الاعتراف بمكانة الأنثريولوچيا في الجامعة كتخصص متميز عن علم الاجتماع. وكانت الخطرة المنطقية التالية هي إنشاء قسم للأثريولوچيا مستقل عن قسم الفلسفة والاجتماع. وترتب على هذه المحاولة تقسيم ذلك القسم العتيد إلى أربعة أقسام منفصلة هي أقسام الفلسفة وعلم النفس علمية والأثريولوچيا عام ١٩٧٤، دون أن تكون هناك قضعة نامة وحاسمة. فهناك أسس علمية مشركة بين هذه الأقسام الأربعة مم احتفاظ كل منها بهويته المتماع. وثناك أسس علمية

سيبزا قاسم دراز: من الراضح أنك مهتم بالتداخل بين الفروع المعرفية وأنك تشابع بعمق الكتسابة الكتسابة وأنك تشابع بعمق الكتسابة الأدبية - وأنك ترى ثسة وشائع تربط الكتسابة الأثيروبولوجية بالكتابة الأدبية وأن الحدود التي تفصل بينهما متذبذبة، غير أن الفارق المميز بينهما هو البعد الشخيبلي، فهل نظن أن هذا السعد بتساوى في الروابة الأنثروبولوجية والروابة الأدبية؛ يرجى الاستشهاد بأمثلة للتوضيح.

أحمد أبو زيد: الحدود الفاصلة بين العلوم والدراسات الإنسانية حدود مصطنعة وتعسقية إلى حد كبير، فهناك مناطق ومساحات واسعة مشتركة بينها جميعا، وهذا يصدق من ناحية على الدراسات الأنثريولوچية التي تنتمي في بعض أبعادها على الأقل إلى مجال العلم الموضوعي

الب ۱۷ (۱۹۹۷)

الدقيق، وإلى الأعمال الأدبية الإبداعية من ناحية أخرى التي تعتمد على الإبداع الفردي والخيال وتدخل فيها عناصر كثيرة من الذاتية العاطفية والانفعالية، لانجد لها مثيلا في الأعمال الأنشريولوجية التي تخضع لمناهج وقواعد محكمة ودقيقة، بل وصارمة. وتتمثل هذه المنطقة أو المساحة المُشتركة في أنَّ كلا من الدراسة الأنشربولوچية والإبداع الأدبي، وبخاصة العمل الروائي يهتم بإعادة بناء "العالم الإنساني" الذي يدور حوله كل من هذين النشاطين، على الرغم من اختلافهما في أساليب فهم ذلك العالم وطرائق التعبير عن ذلك الفهم، هذا مع العلم بأن كلا من العمل الأنشريولوچي والإبداع الروائي يستمد عناصره أو مادته الخام الأساسية من المجتمع ومن الواقع المعيش إلا في أحيان قليلة وفي نوع معين بالذات من الأعمال الروائية. ويبدو هذا واضحاً في الأعمال الأنثريولوجية الكبري التي صدرت عن رواد الأنشريولوچيا في القرن التاسع عشر، وهو في الوقت ذاته عصر ازدهار الأعمال الروائية الكبرى في بريطانيا.. فكتابات عالم مثل سير جيمس فريزر، وبخاصة كتابه الأساس الغصس اللهي The Golden Boughعمل علمي رصين يتسبع أساليب ومناهج البسحث الأنثر بولوچي السائدة في ذلك الحين، ولكنه كُتب في الوقت ذاته بأسلوب أدبى رفيع يضاهي أ, قي أساليب التعبير في الأعمال الروائية الكلاسيكية، كما أن الوقائع والأحداث والظواهر الاجتماعية والثقافية والحقائق التاريخية التي يضمها الكتاب صيغت في شكل روائي جذاب وتدور حول مشكلة محورية أشبه شيء بالحبكة في الأعمال الروائية وإن كانت كل العناصر مستمدة من الواقع المحسوس الملموس ولكن بعد أن خضعت لخيال (العالم) الأنشريولوچي فتولى انتقاء عناصر وأحداث وحقائق دون غيرها، وترتيب تلك العناصر والأحداث والحقائق حسب خطة أو تصور خاص به دون غيره من الباحثين والعلماء ثم صاغ ذلك كله في تلك الصباغة التي تجمع بين السرد والوصف والتحليل العلمي والقصَّ أو الحكَّى الأدبي الروائي، بحيث تمتزج في ذلك العمل الأنشريولوجي العلمي الضخم موضوعية العالم وذاتية الأديب المبدع. ومايقال عن قريزر يمكن أن يقال عن عدد كبير من علماء الأتشربولوجيا المرموقين، وربما كان آخرهم عالم الأنثرپولوچيا الفرنسي المعاصر كلود ليڤي ستروس - Claude Lévi Strauss في كتابه الضخم الرائع أسطوريات Mythologiques بأجزائه الأربعة. والواقع أن هذا الجانب (الذاتي) يظهر حتى في البحوث الأنثريولوچية الميدانية التي تعتمد أساساً على جمع الحقائق من الواقع المعيش. ويتمثل هذا الجانب الذاتي منذ البداية في اختيار مجنمع الدراسة واختيار المشكلات التي يركز الباحث عليها، واختيار أسلوب ومنهج البحث والتحليل والتفسير وطريقة ترتيب المعلومات وعرضها، وغير ذلك كثير، وإذن فإن مايقال عن الوضعية والموضوعية في البحث الأنثربولوچي يجب أن يوخذ بشيء من الحذر والتحفظ.

والمهم هو أن القص أو المكي يزلف عنصراً أساسياً في العمل الأنشربولرجي الأكاديمي والمهم الرواني الإبداعي على السواء. فكل منهما يؤلف في آخر الأمر (قصة) تستمد عناصرها من الواقع، ولكنها ترتب تلك العناصر بطريقتها الخاصة التي تشغق مع أهداف الهجث العلمي أو الإبداع الرواني. وفي كل الأحوال فإن العمل الأنثريولوجي (بما في ذلك البحث الميداني الذي يركز على مجتمع محلى محدد لفترة زمنية محددة) والعمل الروائي الحيالي الذي يستمد شخوصه وأحداثه وعناصر خياله من واقع معين ومحدد زمانيا ومكانيا، بتجاوزان في آخر الأمر تلك الحدود كلها، ويحاولان تفسير التجربة الإنسانية، بل وإعادة بناء المجتمع الإنساني، ولكن من زاوية كل منهما الخاصة وفي حدود الحبرة

١٩٩٧) الف ١٧ (١٩٩٧)

والرؤية الذاتية للأشرپولوچي (العالم) أو الروائي (الأديب المدع). وكتابات الأنثرپولوچيين الأوائل بالذات – ويشترك معهم بعض العلماء المعاصرين من أمثال إيشائز پريتشارد في كتابه عن الشعودة والعرافون والسحر عند الأزاندي، وليثي ستروس – كتابات تثير الخيال وتثريه، كما أن الجو العام الذي يسود هذه الكتابات (العلمية الأكاديية) أقرب إلى جو ألف لهلة وليلة وحكاياتها وأحداثها، وإن لم يكن ثمة مايدعو إلى تخيل الأشخاص والأحداث لأن موضوع الخيال موجود وقائم ومتجد في الواقع بالفعل، والواقع أن التجربة التي عمر بها الباحث الأنشربولوچي حن يذهب لأول مرة إلى أحد المجتمعات (البدائية) – التي تؤلف المجال التقليدي للبحث الأنشربولوچي – تجربة فريدة ومشيرة إلى أبعد الحدود. – التي تؤلف المجال التقليدي للبحث الأنشربولوجي – تجربة فريدة ومشيرة إلى أبعد الحدود. وأن شخصيا شعرت حين ذهبت في الستينيات ولأول مرة إلى بعض المجتمعات (البدائية) في شرق إفريقيا أنني أعيش في مجتمع يكاد يكون من صنع الخيال. والاختلاف – من حيث الدراسة – بين مجتمع الأشربولوچين البدائي ومجتمع ألف ليلة وليلة هو اختلاف في الرحلة في المكان أو في الزمان.

بل إن "السجل الإثنوجرافي" الذي يضم أحداث الدراسة الأثنربولوجية وتفاصيلها كثيرا مايكتب بأسلوب قصصي تفصيلي ويكاد يؤلف رواية خيالية (بالنسبة للقارئ غير المتخصص)، وإن كانت أحداثها متفرقة حسب ماتقضي به المقابلات والموضوعات المثارة، ولكنه قص أو حكي واقعي لمقابلات حدثت بالفعل مع أشخاص حقيقيين. والمثال الطريف والواضع هنا هو كتباب ليشي ستروس Tristes Tropiques الذي يكن، لمن لا يعرف من خيال إبداعي. بل إن بعض الأنثربولوجيين يصفون خيرات وأراء الآخرين (الإخبارين أو من خيال إبداعي. بل إن بعض الأنثربولوجيين يصفون خيرات وأراء الآخرين (الإخبارين أو أعضاء مجتمع الدراسة) في أسلوب قصصي أقرب إلى الأعمال الروائية التي يمتزج فيها الحيال بالواقع، ومن أفضل الأمثلة على ذلك كتاب أوسكار لويس Oscar Lewis عن مختلطة بعضها بيعض بشكل قد يغري القارئ باتهام الباحث بعدم الموضوعية، وكثير من الدراسات جيمض بشكل قد يغري القارئ باتهام الباحث بعدم الموضوعية، وكثير من الدراسات ببعض بشكل قد يغري القارئ باتها على أنها شكل من أشكال الرواية الواقعية أو مايعرف باسم Realist Fiction من حيث أسلوب الكتابة وطريقة العرض أو الحكي والقص.

على الجانب الآخر نجد أن الدراسة الإثنوحرافية - حتى حين تأخذ شكل الحكي أو السرد القصصي- تحرص على (إقناع) القارئ بواقعيتها وأن الأشخاص والأحداث الذين تعرض لهم موجودون وقائسون بالفعل في الحياة البومية، حتى وإن كانت الأسساء المستخدمة في الدراسة أسما ، مستعارة، بينس في الكتابات الروائية الإبداعية لايشترط أن تكون الأحداث قد وقعت بحذافيرها فعلا لانسخاص الروائية الذين "يمثلون أغاطا" من الناس دون أن يكون لهؤلاء الأشخاص بالذات وحود فعلى. فالقص في الأعمال الروائية يعلي صورة لما (يكن) أو (يحتمل) وجوده، وذلك على العكس من الوضع في الأعمال الروائية الأشرولوجية أو حتى في البحث الإثنوجرافي، من حيث إنه يشترط (ضرورة) الحدوث أو الوقوع والوجود إلا في الحالات الاقتراضية التي تهدف إلى تعرف مايكن أن يحدث تحت شرط وأوضاع معينة غير قائمة بالفعل، وليس من شك في أن عنصر (الاقتناع) عنصر أساسي ومهم في كل من القص الأنثريولوجي والروائي؛ ولكن هذا (الاقتناع) ينصب على الحدوث بالفعل في العمل الأنثريولوجي بينما هو يرتبط باحتمال الحدوث في العمل الروائي.

فليس من الضروري أن تكون أحداث العمل الروائي قد وقعت بالفعل حتى في الحالات التي يشير فيها الكاتب الروائي المبدع إلى مكان معين بالذات وزمان محدد معلوم وقعت فيم أحداث الرواية لإضفاء درجة عالية من المصداقية والراقعية على تلك الأحداث، وهو ماينطيق على ثلاثية نجيب محفوظ مثلا. والواقع أن من التعسف الزعم بأن أباً من نوعى القص (الأنشر يولوچي والروائي) يحاكي الواقع تماما. فليس هناك نص يعطي صورة طبق الأصل للعالم الواقعي إذ تتدخل بعض الجوانب الذاتية في القص الروائي الأدبي، كما أن الوصف الكامل الشامل الجامع أمر عسير تحقيقه في البحث الأنثروبولوچي لتدخل عنصر الانتقساء الذي يحكمه التصور عن البحث. ويطبيعة الحال فإن الباحث الأنشريولوجي يبتعد عن السرد القصصي حين يحلل المعلومات الإثنوجرافية لاستخلاص المبادئ العامة التي تحكم العلاقات بين الناس والقيم التي توجه سلوكهم وحين يحاول إعطاء صورة عامة لبناء المجتمع الذي يدرسه أو الثقافية التي تسود ذلك المجتمع. ويظهر هذا واضحا في أحد الأعمال التي تجمع بين السرد الوصفي القصصي للمعلومات الإثنوجرافية وبين تحليل هذه المعلومات، وأعنى بذلك كتاب Carlos Castaneda الذي يعرض في القسم الأول منه لمقابلاته مع Don Juan ويسجل نص هذه الأحاديث التي تدور حول ما يستميه تعاليم دون خوان The Teachings of Don Juan بأسلوب قصصى أدبى دفع الكثيرين من النقاد إلى اتهام كاستانيدا بافتعال هذه المقابلات، بينما خصص القسم الثاني للتحليل البنائي الذي يرتفع عن مستوى المعلومات الإثنوجرافية الخاصة بتعاليم دون خوان نفسه. والشيء نفسه عكن أن يقال حين نقارن كتاب Robert A. Fernea عن Shaykh and Effendi ، وهو دراسة أنشر يولوچية عن أغاط السلطة وتغيراتها في إحدى قبائل جنوب العراق، بكتاب زوجته Elizabeth Warnock Fernea التي صاحبته في بحوثه الميدانية وكتبت كتابا عن Guests of the Sheiklı تعرض قيم خبرتها أثناء إقامتها واتصالاتها بالأهالي وتصف الكتاب بأنه An Ethnography of an Iraqi Village فهو سرد وصفى قصصى لهذه الفترة من حياتها. وقد تكون المعلومات صحيحة وواقعية ولكن يدخل في سردها الجانب الشخصى الذاتي بشكل واضع لانجد له مثيلا في الدراسة الأنثر يولوچية التي كنبت بأسلوب علمي أكاديمي ويحكمها موقف نظري معين.

والنسي، نفسه يصدق على شخصيات العمل الروائي من ناحية وعلى الإخبارين أو أعضاء المجتمع الذين قد يشير إليهم الباحث الإثنوجرافي من الناحية الأخرى. فليس من الضحوري أن يكون أشخاص العمل الروائي صورة طبق الأصل من أشخاص معينين بالذات في الحياة الواقعية لأن الكاتب الروائي يتولى بنفسه صياغة وتكوين شخصياته حسب رؤيته الخاصة، وإن كانت عناصر تلك الشخصيات مستمدة من غاذج لها وجود حقيقي في الحياة اليومية. وقد تبلغ بعض هذه الشخصيات درجة عالية من التعقيد. والروائي البريطاني البريطاني الشهير Flat عيز في ذلك بين الشخصية المسطحة Flat والشخصية المتكاملة وتعقد التمهيز ينطبق على (الإخبارين) أيضا، ولكن حسب بساطة أو تعقد وتعدد الأدوار التي يقومون بها في الحياة بالفعل؛ أي أنها ليست من ابتكار الباحث العالم أو من تخيلانه.

والمهم في هذا كله هو أن النص في العمل الإثنوجرافي أو الأثنربولوجي يكون في آخر الأمر هو (صوت) أعضاء المجتمع، ويظهر هذا بشكل أوضع في دراسات "رؤى العالم"، حبيث يحكون العسل الأنشريولوجي تسجيبلا وانمكاسا لآراء الناس وأقحارهم وتصوراتهم ومعتقداتهم هم أنفسهم عن العالم الذي يعيشون فيه. أما العمل الروائي فإنه في آخر الأمر (صوت) المؤلف نفسه ولكن من خلال شخصيات الرواية وأحداثها.

سيرًا قاسم دراز: إن العلاقة بين الثقافات علاقة شائكة وملتبسة ومشيرة في نفس الوقت؛ والاحتكاك بين أبناء الثقافات المختلفة يتم عبر قنوات متعددة منها البحث الأشروبولوجي. فهل يمكن – في رأبك – أن يقوم الفهم الصحيح لثقافة ما من قبل الفرباء عنها؟

أحمد أبو زيد: من المعروف أن الأنثر يولوجيا ارتبطت منذ نشأتها الأولى في القرن التاسع عشر بدراسة ما كان يعرف باسم المجتمعات والثقافات (البدائية). وقد ظل هذا الفهم قائما حتى أواسط هذا القرن وحتى بعد أن نالت المستعمرات الأوروبية في إفريقيا استقلالها. فقد دأب الأنثر يولوجيون في أوربا على دراسة المجتمعات القبلية في القبارة الإفريقية أو أستراليا، مثلما دأب الأنثر يولوچيون في أمريكا على دراسة جماعات الهنود الحمر. وحتى بعد أن اتسعت نظرة العلماء المعاصرين إلى مجال تخصصهم ووجهوا اهتمامهم إلى المجتمعات الأكثر تقدما فإنهم كانوا يحرصون بقدر الإمكان على دراسة مجتمعات وثقافات أخرى غير تلك التي ينتمون إليها على اعتبار أن الباحث يكون أقدر على الملاحظة وجمع المعلومات الإنتوجرافية من المجتمعات والثقافات الغربية عليه بينما قد بفوته وؤية ورصد وتسجيل مثل هذه المعلومات حين يدرس مجتمعه وثقافته هو نفسه لأنه بأخذها على أنها أمور مسلم بها. ولكن هل هذا بعني أن مشل هذا الباحث يكون أقدر على "قهم" الشقافة أمور مسلم بها. ولكن هل هذا بعني أن مشل هذا الباحث يكون أقدر على "قهم" الشقافة الغربية من الباحث (الوطني)؟

لاشك أن الاتجاه العام السائد لدى الأنثريولوچيين نحو دراسة المجتمعات والثقافات (الأخرى) فيه تسليم ضمني بإمكان التوصل إلى فهم عميق - إن لم يكن فهما صحيحا وصادقا - لتلك الثقافات. ويؤكد هذا الاعتبقاد بعض الأمور المتعلقة بالتكوين المهني والعقلي للباحث الأنشر يولوجي، وبالمنهج المتبع في الدراسات والبحوث الأنشر يولوجية، وبالنظرة العامة التي ينظر بها الأنشربولوچيون إلى الشقافة بوجه عام وإلى الشقافات المختلفة المتنوعة المتباينة. فالباحث الأنشريولوچي يُفترض فيه اتساع الأفق وتنوع المعرفة والإحاطة الشاملة، وإن لم تكن التفصيلية المتخصصة، بكثير من فروع المعرفة التي يستعين بها في تحليله للمعلومات الإثنوجرافية التي يجمعها عن المجتمعات والثقافات التي يدرسها، وهذه كلها تؤلف الخلفية الثقافية التي تساعده على التعمق في الدراسة والفهم لأغاط الحياة والتفكير التي تختلف عما يألفه في المجتمع والثقافة اللذين ينتمي إليهما. كما أن المنهج الأنشر يولوچي نفسه يقتضي من الباحث أن يمضي فترة طويلة من الزمن في المجتمع الذي يدرسه، والعادة أن هذه الفترة لاتقل عن سنة وكثيرا ما تمتد إلى أطول من ذلك، وهو أثناء ذلك يحرص على معايشة الأهالي وعلى المشاركة الفعلية في كثير من أوجه نشاطهم اليومي وتعرف عاداتهم وأسالبب حياتهم والغوص في أفكارهم ومحاولة فهم القيم التي توجه سلوكهم. وقد ينتهي الأمر ببعض الباحثين نتبجةً لذلك إلى التوحُّد تماماً مع أعضاً ، المجتمع وتقبل وجهات النظر إلى المشكلات التي تحيط بهم، بل

الله ۱۷ (۱۹۹۷)

والتشمع الكامل لآرائهم وأفكارهم ونظرتهم إلى الحياة، وإن كان هناك كثير من التحفظات على هذا التوجد الذي يزيل المسافة التي ينبغي - في نظر البعض - أن تفصل بين الباحث والمبحوث لتحقيق شرط الموضوعية. ولكن المهم على أية حال هو أن طول الفترة التي يستغرقها البحث الميداني والاتصال المباشر القوى العميق بالأهالي وما ينجم عنه من خلق تلك "العلاقة الحبيمة Rapport" بن الباحث ومجتمع البحث تساعد بغير شك على فهم الثقافة بطريقة لاتتيسر، مثلاً، للباحث السوسيولوچي الذي يستخدم قوائم الأسئلة والاستمارات المقننة في جمع المعلومات وفي فترة زمنية قصيرة قد لاتتعدى أياما قليلة معدودة. يضاف إلى ذلك أنَّ الأنشريولوجيين على العسوم يعترفون بمبدأ النسبية الثقافية الذي يعني في أحد أبعاده احترام الثقافات الأخرى وعدم تقويم أي ثقافة أو الحكم عليها في ضوء ثقافة أخرى (أو على الأصح في ضوء الثقافة التي ينتمي الباحث الأنثريولوچي اليها) ومحاولة فهم تلك الثقافات الأجنبية والغريبة في ذاتها وضمن إطار الظروف والأوضاع العامة التي أفرزتها. ومبدأ احترام الثقافات الأخرى مبدأ أساسي في الأنشريولوچيا بفرض على الباحث التعمق في دراسة الثقافات التي يتعرض لها وتحليلها إلى عناصرها المكونة وتتبع عمليات التفاعل بين هذه العناصر. وعلى هذا الأساس يمكن القول إن الأنشريولوچيا هي العلم "المثالي" - إن صح هذا التعبير - الذي يساعد على فهم الثقافات الأخرى.

وعلى الرغم من تعدد الثقافات وتنوعها واختلافها وتباينها فإنها كلها تشترك في خاصة واحدة مهمة، هي أنها كلها ثقافات (إنسانية). وهذه مسألة انتبه إليها مفكرو عصر التنوير حين تكلموا عن وحدة الطبيعية البشرية. ويبدو أن هذا المبدأ كان وراء اتجاه الأنثر بولوجيا في القرن التاسع عشر على الخصوص، حين كان الرواد الأوائل من أمثال فريزر بأخذون الثقافية الإنسانية في عمومها. وأنا أشير إلى فريزر بالذات لأن كتاباته تعكس هذه النظرة العامة الكلية الشاملة إلى الثقافة بشكل واضح وجلي، وإن لم يكن هو المثال الوحيد، كما أن كتابه عن الفعن الذهبي هو أكثر أعمال القرن التاسع عشر شهرة وأعمقها تأثيرا. فقد كان فريزر ببحث عن الجوانب المشتركة وعن أوجه الشبه، ليس بين الظواهر ولكن بن المعاني التي تكمن وراء الظواهر. ونحن نعرف أن الغصن الذهبي بأجزائه الشلاثة عشر الضخمة بدأ بأسطورة واحدة، ولكنه بحث عن معنى تلك الأسطورة واعتبرها رمزا على أوضاع اجتماعية وثقافية معينة. وقد تُتَبُّع في مُنات الأساطير التي يضمها الكتاب ذلك الرمز والمعنى اللذين ترمز إليهما وبذلك أمكن فهم الأساطير المختلفة المتباينة التبي تنتمي الى ثقافات مختلفة متباينية. وهذا هو الذي يفعله الباحث الأنشريولوجي في حقيقة الأمر. وحتى حين بدرس ثقافة فرعية أو محلية فإنه لايكتفي بدراستها في ذاتها - وإن كان هذا في الواقع هو مايفعله الكشيرون من المستدئين أو عمن يضفلون عن الهدف الأخير من الأنثر بولوچيا كعلم. فالثقافات المختلفة هي أساليب متنوعة للنظر إلى، والتعبير عن، أمور وأغاط فكربة متشابهة ومشتركة بين مختلف الشعوب. ومن هنا أيضا يمكن القول إن الأنشريولوجيا هي العلم (المثالي) الذي يمكن من خلاله فهم الشقاقات الأخرى عن طريق محاولة فهم المعانى الكامنة الخفية التي تتستر وراء التعبيرات الشقافية الخارجية المحسوسة اللموسة، ومن خلال اعتبار الثقافات المختلفة مجرد رموز لأبنية فكرية عميقة تكمن وراء تلك المظاهر الخارجية التي نسميها بالثقافة. بل الأكثر من ذلك، فإنه يمكن

۲۱۸ أف ۱۷ (۱۹۹۷)

القرل إن فهم الثقافات الأخرى كثيرا مايساعدنا على أن نرى ثقافتنا نحن وأن نفهمها. فهما أفضل.

وأنا أوافقك على أن وسائل الاتصال والإعلام الحديثة ساعدت وتساعد على التعرف على التعرف على التعرف على الثقافات الأخرى. ولكن هناك فارقا بين (التعرف على) أو (الاطلاع على) الثقافات الأخرى أو حتى (الأخذ) والاستعارة من هذه الثقافات، وبين (فهم) تلك الثقافات، فالفهم يحتاج إلى الدراسة وإلى الذهاب إلى ماورا ، المظاهر وإدراك المعاني العميقة لتلك المظاهر الحارجية، وهذا لن يتيسر إلا من خلال الدراسة العميقة، ومن خلال تلك العلاقة الحميمة Rapport التي أشرت إليها، ومن خلال احترام تلك الشقافات والتعاطف معها، وهي كلها شروط تتوفر في البحث الأنثر بولوچي.

نيكولاس هويكتز؛ كانت الأنشروبولوجيا في بداياتها تركز على المجتمعات الصغيرة؛ وكثيراً الآن ما نجد مناهج الأنثروبولوجيا مهيأة ومكيفة لدراسات الجماعات الصغيرة. ولكن تتكاثر الآن الدراسات الأنشروبولوجية التي تعنى بجتمعات أكبر وأوسع، وأحياناً تعكف بعض هذه الدراسات على مجتمع دولة بأكمله - وأنت من الذين قاموا بهذه النقلة. ماذا يترتب على هذا الانتقال من دراسة الجماعة الصغرى إلى دراسة الجماعة الكبرى بالنسبة للأنثروبولوجيا؟ ما الذي يطرأ على المقاربة الأنشروبولوجية في ظل هذا التوسع؟ هل ترى ضرورة تنحية الناهج الشدية أو تعديلها في هذه الحالة ؟ وهل ترى ضرورة تطوير مناهع جديدة لتخطية الانساع وكيف؟ وما هي الاستبصارات الجديدة التي قدمتها الأنثروبولوجيا في دراسة المجتمع الأوسع؟

أحسد أبو زيد: البحث الأنشربولوچي الميداني كان دائما - ولايزال إلى حد كبيس - هو مشروع الرجل الواحد أو الباحث الفرد، يعني أن ينفرد باحث واحد بدراسة مجتمع محلى صغير الحجم دراسة مركزة لمدة طويلة من الزمن بقصد الإحاطة الشاملة بكل مظاهر الحياة الاجتبماعية على مدارسنة كاملة على الأقل باستخدام الملاحظة بالمشاركة مع المعايشة والاتصال المباشر خلق العلاقة الحميمة التي ذكرتها من قبل. وهذا يتبح الفرصة للباحث - على الجانب الآخر - أن بحقق نفسه وشخصيته واتجاهه النظري بحيث يمكن القول إن البحث المبداني يساعد الباحث على اكتشاف ذاته والكشف عن تكوين فكره من خلال اختياره للموضوع ولجتمع البحث وأساليب جمع المعلومات الإثنوجرافية ثم تحليلها في ضوء موقف نظري معين يؤمن به ويسترشد به في بحوثه ودراساته. ولهذه الأسباب درج الباحثون على التركيز على دراسة مجتمعات محلية صغيرة كما قلنا، ومنعزلة في معظم الأحيان عن العالم الخارجي بحيث ينطبق عليها المصطلح السائد في البحوث الأنشريولوچية وهو Social Isolate. وهذه العزلة تؤدى إلى قايز المجتمعات (القبلية البدائبة) بعضها عن بعض. ونظرا لهذه العزلة لم يكن ثمة مناص من التركيز على ذلك المجتمع المحلى بحيث لا يكاد الباحث ينظر إلى مناورا، حدوده المكانية، ولا منا ورا، الحدود الزمنانية التي يستغرقها البحث لأن هذه المجتمعات (البدائية) ليس لها تاريخ مدوّن أو معلوم بشكل يقيني، كما أن خضوعها - في بداية الأمر على الأقل - للحكم الاستعماري الأوروبي لم يكن يترك للباحث مجالا للنظر الى مستقبل تلك المجتمعات إلا في أضيق الحدود، إن كان

بأخذ هذه المسألة في اعتباره على الإطلاق.

ولكن اتساع اهتمامات علماء الأنثر يولوچيا وبخاصة منذ منتصف هذا القرن بحيث امتدت هذه الاهتمامات إلى المجتمعات التقليدية ذأت الحضارات القديمة والتاريخ الطويل في الصين والهند ومصر على سبيل المثال، وكذلك إلى المجتمعات الأكثر تقدما في أوروبا ذاتها كما هو الشأن في الدراسات عن ثفاقات البحر المتوسط وبعض دول شمال القارة استلزم إدخال بعض التغييرات في الأساليب والمناهج، ولكنها كلها تغييرات غير جوهرية؛ وهذه نقطة مهمة للغابة، بحيث إن الدراسات الأنثر بولوجية لهذه المجتمعات والثقافات لاتزال تحمقظ بالخصائص الجوهرية التي تميز الأنشر بولوچيا عن علم الاجتماع مشلا. فالأتشر يولوجيون الذبن درسوا المجتمعات والتنظيمات التي تنتمي إلى حضارات أكشر تقدما، كانوا ولايزالون إلى حدكبير (يعزلون) منها جماعات محلية متمايزة ويعكفون على دراستها بنفس الطريقة، أي أن التقليد الأنشريولوچي الذي يقضى بدراسة مجتمع (متكامل) ومتمايز وفي عزلة - ولو نسبية - عما حوله ظل قائما إلا بقدر ما يكفي لفهم البناء الاجتماعي من الداخل ومكونات ذلك البناء والعلاقة المتبادلة بين هذه المكونات. وهذا بالطبع يختلف عن دراسة المجتمعات (الوطنية) أو مجتمع/الدولة أو المجتمعات التي تؤلف غطا متمايزا مثل المجتمعات الصحراوية؛ فكلها تطلبت بعض التعديلات، وهو الأمر الذي اتبعت أنا نفسي في بعض البحوث الميدانية التي أجريتها ~ والأزال أشرف على بعضها - في مصر. ولكن الأداة الرئيسية في جمع المعلومات كانت طيلة الوقت هي الملاحظة بالمشاركة والمعايشة والتواصل الدائم القوى مع الإقامة الطويلة.

وربا كان أهم التعديلات هو الخروج على مبدأ "مشروع الرجل الواحد". فمن الصعب إن لم يكن من المستحيل دراسة قطاع كبير ومترامي الأطراف مثل المجتمعات الصحراوية في مصر، أو حتى في شمال سيناء أو جنوب سيناء ككل، من خلال باحث واحد مهما طالت مدة إقساست. ولذا كان من الضروري الاعتساد على فريق البحث لدراسة النظم والأنساق الاجتماعية في مثل هذه المناطق الواسعة التي تضم مئات الآلاف من الأشخاص الذين ينتمون إلى جماعات عوقية وقبلية وقرابية مختلفة، على اعتبار أن هذه المجتمعات مجتمعات شديدة العقيد، على الرغم عا يدو من بساطتها الظاهرية.

وتعقد المجتمع الوطني الكبير يقرض اختيار مجتمعات معلية تمثل النهاذج أو الاجتماعية الرئيسية في المجتمع وتركيز البحث المتعمق فيها، بحيث تتولى كل مجموعة من فريق البحث دراسة أحد هذه المجتمعات المحلبة/النماذج ضمن خطة واحدة متكاملة تطبق على كل هذه "المجتمعات/النماذج". والنماذج الرئيسية في مصر مى: النموذج الصحواوي والريفي والحضري والصناعي أو شبه الصناعي والمجتمعات البينية التي تجمع بين خصائص غوذجن أو أكثر. والواقع أن اتباع هذا الأسلوب في البحث برجع إلى تاريخ قديم نسبيا، فقد لجأت إليه لأول مرة أثناء الدراسة الميدانية في الصحراء الغييية عام 1997/197 وكانت بتكليف من مركز البحوث الاجتماعية بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، ثم لجأت إليه في المشروع الضخم لدراسة المجتمعات الصحراوية في مصر والذي أشرف عليه يتكليف من المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية منذ عام محمور والذي أشرف عليه يتكليف من المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية منذ عام

(۱۹۹۷) ۲۲.

به أيضا المركز القومي عام ١٩٨٩ والذي قطعنا فيه شوطا كبيرا. وتعدد الباحثين المدانيين الإنوري إلى أي خلل في الدراسة الأنثريولوجية لأنهم يقومون بجمع المعلومات من خلال دليل عمل محدد يقوم بإعداده المشرف على البحث حسب تصور ذهني معين يتم في إطاره، أيضا، تحليل المعلومات الإثنوجرافية بعرفة المشرف نفسه. فالمشرف على البحث (وهو يقابل هنا الباحث القرد في دراسة المجتمعات المحلية الصغيرة) هو الذي يضع التصور وكذلك تحديد أسلوب العمل وجمع البيانات إلى جانب تدريب الباحثين قبل إرسالهم لجتمعات الدراسة ومتابعة أعمالهم بطريقة منهجية منتظمة وتحليل المادة ثم كتابة الدراسة ذاتها. والاستعانة بدليل العمل بختلف اختلاقا كبيرا عن استخدام صحيفة الاستبيان العادة به المستخدمة في البحث المبدائين القرصة لإبراز قدراتهم على البحث المبدائي وإجراء التي ينبغي تغطيتها يتيح للباحثين القرصة لإبراز قدراتهم على البحث المبدائي وإجراء المهالات والحوار مع (الإخباريين)، كما يسمح لهم بهامش عريض من الحرية في تناول تلك الموضوعات التي يضمها دليل العمل، بغير ترتيب مسبق وجاءد.

يضاف إلى ذلك صعوبة أو استحالة عزل المجتمع الكبير عن العالم الخارجي على ما يحدث في البحوث الأنثر ولوجية التقليدية في المجتمعات البدائية. فالمجتمعات الصحراوية مثلا – فضلا عن المجتمع المصري ككل أو أي مجتمع/دولة آخر – لم تكن أبدا منعزلة عن المحيط الجغرافي الواسع الذي يحيط بها كما أنها كانت دائما – وشأنها في ذلك شأن المحيط المجتمعات الكبيرة المعقدة – عرضة للتأثر بالتبارات والاتجاهات الحضارية والثقافية الوافدة من خارج. ومثل هذه العلاقات التي تتعدى الحدود الجغرافية يجب أن تؤخذ دائما في الاعتبار، وبذلك فإن "البعد المكاني" للمجتمع الكبير يتعدى الحدود الجغرافية ويصبح نوعا من البعد "المكاني/الاجتماعي/الثقافية".

وما بقال عن البعد المكاني يصدق على "البعد الزماني" الذي يتعدى حدود الفترة الزمنية التي تستغرقها الدراسة الميدانية، على مايحدث في دراسة المجتمعات البدائية. فالمجتمع الكبير، كما هو الحال في المجتمع الصحراوي في مصر، أو مجتمع/الدولة أو مجتمع/الاولة أو مجتمع/الاولة أو مجتمع/الأمة كما هو شأن المجتمع المصري ككل، له عمق تاريخي لايكن تجاهله. فالمجتمع المصري بوجه عام، وكذلك كل قطاعاته، مجتمع قديم له حضارة قديمة يكن أن زوها إلى أصول فرعونية وقبطية وعربية إسلامية، ولانزال كل قطاعات هذا المجتمع تحتفظ بالكثير من ذلك النراث الثقافي التقليدي العميق إلى جانب معرفتنا بالتاريخ الرسمي المدون أو المسجل، ولذلا لابد من أن يؤخذ هذا التاريخ في الاعتبار، ليس لأهمت في حد ذاته، فهذا أذل في اهتمام المؤرخين، ولكن لتعرف الدور الذي لعبه هذا التاريخ في تشكيل الأوضاع الاجتماعية الراهنة.

والشيء نفسه يصدق على الأدبيات المتباحة عن المجتمع وعن الأهالي سواء أكانت بيانات رسمية أو كتابات تاريخية أو وثائق تتعلق بجالات الحياة الآخرى على اختلافها، لأن هذه الكتابات تلقي مزيدا من الضوء على واقع المجتمع والشقافة كما تساعد على إثارة تساؤلات عديدة وجديدة.

والمهم في هذا كله هو أنه بينما يسمسك الساحث الأنشريولوچي في دراست

للمجتمعات الكبيرة والحديثة والمعقدة بالأساليب البحثية التقليدية أو المألوفة فإنه
لايدرس ذلك المجتمع في عزلة عن العالم الخارجي وعن أبعاده التاريخية والجغرافية التي
تتعدي حدود الزمان الراهن والمكان الفيزيقي المحدد. فهو هنا يدرس مجتمعا مفتوحا
بكل مايقتضيه ذلك المفهوم من الاستعانة بمناهج وأساليب وطرق للبحث تكون مكملة
للأدأة التقليدية الرئيسية: الملاحظة بالمساركة، إلى الحد الذي قد تفرض عليه مقتضيات
البحث الاستعانة بقوائم أسئلة قصيرة ومحددة لجمع بعض المعلومات الرقعية، ولكن ذلك
يحدث في العادة في مرحلة متأخرة من الدراسة الميدانية ومن أجل تعزيز التحليل الكيفي
يحدسب، وإن كان الملاحظ أن بعض الأنشريولوچيين يعتمدون الأن بدرجة أكبر على هذه
الأساليب، وعلأون كتاباتهم بالأرقام والجداول والرسومات البيانية وما إليها لإخفاء
عجزهم عن التحليل الكيفي العميت للمادة الإنتوجرافية.

نيكولاس هويكتز: لقد قمت بدراسات عليا في جامعة أكسفورد عندما كانت الأنثروبولوجيا تتمحور حول إفريقيا بشكل أساسي. وبعد ذلك قمت برحلات ودراسات في غرب إفريقيا وشرقها جنوبي الصحراء الإفريقية الكبرى. كيف ترى دلالة دراسة إفريقيا التي تمند جنوب الصحراء بالنسبة لمصر؟

أحمد أبو زيد: دراساتي المبدانية في إفريقيا جنوبي الصحراء كانت محدودة بالضرورة. صحيح أنني قمت ببعض السحوث في غبرب وشرق السودان وفي الجنوب وبخاصة بين الأزاندي، وكذلك بين بعض القبائل في نيجيريا وسيراليون في غرب إفريقيا، وبعض القبائل في يوغندة وكينيا وفيما كان يعرف باسم تنجانيقا في شرق القارة، ولكن هذه الدراسات لايمكن اعتبارها بحوثا أنثريولوچية ميدانية بالمعنى وبالتحديدات والشروط التي ذكرتها منذ قليل، لأن إقامتي بين أي جماعة قبلية لم تكن تتعدى أسابيع قليلة، كما أن الدراسات كان لها أهداف محددة هي تعرَّف إمكانات التنمية في تلك المناطق ودراسة مشروعات التنمية التي تم تنفيذها بالفعل مع تقويمها. ومع ذلك فإن دراسة هذا الموضوع المحدد التي أجريت بتكليف من مكتب العمل الدولي في أوائل الستبنات، كانت تتطلب الإحاطة ولو بشكل سريع بالنظم والأنساق الاجتماعية وبكثير من ملامح الثقافة في تلك المجتمعات ولدي القبائل التي اتصلت بها، نظراً للعلاقة القوية بين هذه النظم ومشروعات التنمية وتأثر تلك المشروعات بأغاط السلوك والقيم السائدة هناك ثم تأثيرها هي ذاتها في الحياة الاجتماعية. ولم تكن هذه البحوث الميدانية هي بداية اهتمامي بالمجتمعات الافريقية جنوبي الصحراء. فقد سبق لي أن تناولت في إحدى الرسالتين اللتين تقدمت بهما لجامعة أكسفورد موضوع "نظام طبقات العسر Age-Set Systems لدى الشعوب النيليية – الحاميية في شرق إفريقيا ولدى البرير في شمال القارة. ولكن هذه البحوث الميدانية فتحت أمامي آفاقا واسعة من المعرفة، فقد وضعتني من الناحية العملية وجها لوجه أمام بعض القبائل الذين كتبت عنهم تلك الرسالة بالاعتماد على المراجع والكتابات المتاحة لي في ذلك الحين وعرفت الكثير مما لم تتعرض له هذه الكتابات؛ كما أنها أثارت لدى الرغبة القوية الملحة لمواصلة الاهتمام بتلك المنطقة الشاسعة والهامة في إفريقيا والتي لها اتصال وثيق بصر سواء في

۲۲۲ ألف ۱۹۹۷)

الماضي أو الحاضر. وقد عبر هذا الاهتمام عن نفسه ليس فقط في الكتابات العديدة التي تناولت فيها بعض جوانب الحياة والثقافة في المجتمعات الإفريقية، في تلك النطقة ولكن أيضا في اهتمام قسم الأنشرپولوچيا بجامعة الإسكندرية بتدريس عدد من المقررات عن المجتمعات والثقافات الإفريقية منذ إنشاء ذلك القسم منذ أكثر من عشرين عاما.

لقد حملتني هذه الرحلات إلى منابع نهر النيل وروافده الكبرى وأدركت على الطبيعة أيضًا دور ذلك النهر في الاتصال والتواصل الثقافي بين مصر وبقية دول حوض النيل، كما أدركت مدى قوة وفاعلية الجهود المصرية في تطويع النهر وتطبيعه والتحكم فيه من خلال المشروعات التي أسهم فيها الري المصرى، وهي جهود تحتاج لمن يدرسها دراسة متعمقة والتعريف بها، كما أنني لمست عن قرب الإمكانات الهائلة المتاحة لتنمسة وتطوير تلك المجتمعات بقبائلها البدائية التي كانت - وأعتقد أنها لاتزال إلى حد كبير - تعيش في الغابات في الوقت الذي تنفذ فيه مشروعات لتوليد الكهرباء وإدارة المصانع وتحويل بعض القرى الصَّغيرة إلى مراكز صناعية هامة كما هو الحال في قرية/مدينة چنچا، أو كما هو الشأن بالنسبة لمنطقة الأزاندي التي قُطعت فيها مساحات كبيرة من الغابات وتحولت إلى أرض زراعية لزراعة القطن وقصب السكر، واقامة صناعات الغزل والنسيج وعصر زيت بذرة القطن وصناعة الصابون وصناعة السكر وتصدير ذلك تحت سيطرة الإدارة الأوروبية إلى الخارج دون أن يعود على الأهالي أي عبائد مادي أو اجتماعي ملموس، باستثناء المشكلات التي تجمت عن هجرة الأيدي العاملة إلى مراكز التصنيع، وتصدع الحياة العائلية وظهور جراثم من نوع جديد، وهي كلها أمور الأعتقد أن لها مكَّانا هنا في هذا الحديث. ولكن هنا تحضرني بعض العبارات التي قرأتها منذ سنوات، وهي لأستاذ علم السياسة على المزروعي Ali Mazrui الذي ينتمي بأصوله إلى كينيا، حيث يقول في كتبابه الإقريقيون The Africans وهو يشير إلى النيل كأداة وعامل اتصال وتواصل مامعناه أن نهر النيل لايبدأ في مصر ولكنه ينتهي قيها، فهو ينبع في الأصل من بحيرات بوغندة وإثيوبيا وأنه إذا كان بدون مصر لم تكن لتقوم أي حضارة كبرى في شمال القارة الإفريقية فإنه بدون النيل لما وجدت مصر ذاتها، وعلى ذلك فإنه يمكن القول إن الأهرام وجدت - بمعنى من المعاني -حول بحيرة تانا في إثيوبيا وعند مخرج چنچا من بحيرة ڤيكتوريا في يوغندة. فإفريقيا جنوبي الصحراء هي التي هيأت لقيام ذلك الإنجاز الحضاري الهائل في الشمال الإفريقي.

ولكن على الجانب الآخر، كانت مصر هي طريق ومعبر الحضارات والأدبان الكبرى من الشمال إلى افريقيا جنوبى الصحراء. وقد وجد التراكم الثقافي في مصر طريقه إلى إفريقيا حنوبى الصحراء حيث لايزال يتمثل في بعض النظم الاجتماعية التي سجل عدد من الأثريولوچيا البريطاني الذي دخل إلى الأثريولوچيا الانثريولوچيا البريطاني الذي دخل إلى الأثريولوچيا من دراسة الطب وعلم التشريح (إليوت سميث Elliot Smith) في نظريته الشهيرة عن انتشار الشقافية من مصر إلى أنحاء العالم الأخرى ومنها إفريقيا. وعلى الرغم من المآخذ التي تؤخذ المثافية من مصر إلى أنحاء العالم الأخرى ومنها إفريقيا. وعلى الرغم من المآخذ التي تؤخذ على هذه النظرية التي لاتستند إلى وقائع يقينية في كثير من تفاصيلها إلا أن لها معناها فيما يتصل بالعلاقات بين مصر وإفريقيا. ويقال إن هناك في مدينة الأقصر مسجداً أقيم فوق كنيسة قديمة وقد أقيمت هي ذاتها فوق معبد مصري قديم مدفون. وهذه "الجيولوچيا. فنظام الثقافية" – إن صع هنا التعبير – نجد لها ترجمة في الحياة الواقعية في إفريقيا. فنظام

الملك المقدس عند قدماء المصريين يجد له تعبيرا في نظام "الرث Reth" عند الشيلوك كما بيَّنَ إيڤانز يريتشارد في محاضرة تذكارية شهيرة لتمجيد ذكري فريزر. وحين جاء الإسلام إلى مصر وأصبح هو الدين المسيطر أو الأساسي تابع مسبيرته إلى الجنوب وتحول شمال السودان إلى الإسلام كما أخذ ينتشر في جنوب السودان منذ استقلال الدولة ويجذب إليه أعدادا من سكان الجنوب الذين كانوا تحولوا من الوثنية إلى المسيحية يتأثير الارساليات التبشيرية. وعند الأزاندي لم يكن غريبا أن أجد في العائلة الواحدة أن الأجبال الثلاثة تتبع على التوالي الوثنية والمسيحية والإسلام ويعيشون معا تحت سقف واحد.والصراع العلني أو الخفي بين المسيحية والإسلام قائم ويستحق الدراسة على أيدي الأنشربولوجيين الأفارقة والمصريين. وليس من شك في أن هجرة أعداد كبيرة من الأقباط المصريين إلى السودان في فترة معينة من تاريخ مصر وتاريخ العلاقات بين مصر والسودان واستيطان هؤلا، الأقباط هناك واندماجهم في المجتمع السوداني هو أمر خليق بالدراسة لمعرفة التأثيرات المتبادلة بين الأهالي وهؤلاء المهاجرين أو الوافدين، والدور الذي يلعبه الأقباط في الحياة الاجتماعية - بالمعنى الواسع للكلمة في السودان. ولكن يقابل ذلك الدور الذي يلعبه رجال الدين الإسلامي، والأزهر بوجه عام، في المجتمعات الإفريقية التي بها سكان مسلمون، خاصة وأن الأزهر يحتل مكانة رفيعة عند هؤلاء المبلمين باعتباره أكبر منارة للإسلام في العالم، وهل يا ترى يتعدى دور المبعوثين من رجال الأزهر إلى إفريقيا المجال الديني إلى المجالات الأخرى التي تساعد على التقارب الاجتماعي والثقافي؟ وأنا أقصر كالأمي هنا على المجالين الاجتماعي والثقافي بحكم تخصصي، وإن كان مثل هذا التقارب الذي يقوم على الفهم المتبادل عكن أن تكون له آثار سياسية واقتصادية بعيدة.

وثمة بعض المنظمات أو المؤسسات الهامة التي تحتاج إلى دراسة تقويمة المرفة مدى غجاحها في تحقيق الأهداف التي أنشئت من أجلها، كما هو الشأن مشلا بالنسبة لمنظمة الوحدة الإفريقية أو إتحاد الجامعات الإفريقية الذي مثلث جامعة الاسكندرية في بعض اجتماعاته لبعض الوقت والذي لايبدر أن له أثرا فعالاً، على الأقل بالقدر الذي كان ينبغي الوصول إليه في مجالات تبادل الأساتذة والطلاب، والأهم من ذلك وضع سياسة قابلة للتنفيذ لتحقيق الفهم المتبادل القائم على الدراسات والبحوث الميدانية التي تشارك في إجرائها مجموعات بحثية مشتركة. وصحيح أننا مشلا نستقبل في قسم الأنشربولوچيا بعض الطلاب القلائل من جنوب السودان ولكن هذه سياسة غير مستمرة أو متصلة. وقد يعض الطلاب القلائل من جنوب السودان ولكن هذه سياسة غير مستمرة أو متصلة. وقد يمكن لمهد الدراسات الإفريقية التابع لجامعة القاهرة أن يقوم بدور في ذلك وإن كانت توجد دائما مشكلة تمويل مثل هذه البحرث وبخاصة إذا اتبعت فيها أساليب ومناهج البحث الأنثربولوچي التي تستغرق فترات طويلة من الزمن.

عهد الحميد حواس: تنشكل الأنثروبولوجيا في الأذهان باعتبارها التخصص الذي تفرّع عن علم الاجتماع وواكب المد الاستعماري واعتمد على ملاحظات الرحالة والتجار والمبشرين . والمفترض أن الأنثروبولوجيا تجاوزت مشكلات هذه النشأة لتصبح علماً للإنسان بالمعنى الواسع والدقيق. بوصفك مواطناً عربياً من مصر وبوصفك إفريقياً من العالم الثالث، كيف ترى مسيرتك في هذا التحول وإسهامك في رؤية متحررة لهذا العلم؟

أحمد أبو زيد: استفادة الحكومات الاستعمارية من الأنشريولوجيا لا تعنى بالضرورة أن الأتثر يولوچيا قامت في الأصل لخدمة الاستعمار. والأمر هنا يشبه المقولة الأخرى من أن الاستشراق أيضا علم أستعماري نشأ لتمكين الدول الاستعمارية من فهم وحكم الدول -الشرقية الخاضعة لتلك القوى الاستعمارية. وهذا لايمنع بالطبع من الاعتراف والتسليم بأن وجود الاستعمار في المجتمعات القبلية (البدائية) كان أحد العوامل التي أسهمت في إثارة الاهتمام بهذه المجتمعات وتشجيع دراستها، ومن أن تفيد القوى الاستعمارية من هذه الدراسات في حكم المستعمرات في إفريقيا وغيرها. بل إن هذه الحكومات ذهبت في ذلك الى حد تعيين "أنشر يولوجيين" رسمين لدراسة الشكلات التي تهم تلك الحكومات وتساعد على التمكين من الحكم وإدارة المستعمرات. وقد عمل عبد من كبار الأنشريولوجيين البريطانيين كأنثر يولوجيين حكوميين للإدارة البريطانية في السودان أيام ما يسمى بالحكم الثنائي للسودان، ومن هؤلاء العلماء الكبار سليجمان وابقائز يربتشارد ونادل وجودفري لينهارت. بل إن عدداً كبيرا من رجال الإدارة البريطانيين (مثلا) في المستعمرات كانوا بتلقون دراسات خاصة في الأنثريولوچيا كل عام في جامعتي أكسفورد وكيمبردج. والأكثر من ذلك أن بعض رجال الدين المسيحي الذين كانوا يعدون أنفسهم للالتحاق بالإرساليات النبشيرية في إفريقيا كانوا يحصلون قبل ذهابهم على بعض الدرجات العلمية العليا في الأنثريولوچيا حتى يستطيعوا فهم (العقلية) والقيم البدائية ويسترشدوا بتلك المعرفة في تحديد أسلوب التعامل مع هؤلاء (البدائيين) ومن ثم تحويلهم إلى المسبحية. بل إن بعض علما ، الأنشريولوجيا كانوا يعملون، وبخاصة في وقت الأزمات السياسية وفي وقت الحرب، في أجهزة المخابرات في حكوماتهم. وثمة قول شائع من أن الأنشر يولوجيين هم أصلح الناس للاشتغال بالجاسوسية وذلك بعكم تدريبهم على الاختلاط بالأهالي وإقامة العلاقات الحميمة وجمع المعلومات الدقيقة والتفصيلية ... هذه كلها أمور معروفة، ولكنني لا أرى فيها مايسم، إلى الأنشريولوجيا كعلم أو تخصص أكاديمي إلا يقدر مابسي، إلقاء القنبلة الذرية على هيروشيما مثلا إلى علم الفيزياء النووية. فالأنثربولوجيا من حيث هي علم وتخصص أكاديمي لها هدف معين ومحدد، وهو رصد ومعرفة ودراسة النظم الاجتماعية والأغاط الثقافية في مختلف أشكال المجتمعات الإنسانية وذلك بقصد فهم طبيعة الإنسان في ذاته. أما مجالات الإفادة العملية من هذا العلم فإنها مسألة تأتى في مرحلة تالية ولاتنعكس على ماهية العلم ذاته كعلم.

ومع ذلك قد اختلفت الأوضاع اختلاقا جوهريا ويخاصة منذ السنينيات بعد أن نالت معظم المستعمرات - في أفريقها مثلا - استقلالها، والأهم من ذلك بعد ظهور أنثريولوچين وطنين أو محليين ينتمون إلى تلك المجتمعات ذاتها، التي كان العلماء الغربيون ينغردون بدرسون مجتمعاتهم وثقافاتهم من زاوية مختلفة بدراستها. فقد بدأ هؤلاء الأشريولوچيون بدرسون مجتمعاتهم وثقافاتهم من زاوية مختلفة الأقلام الأولوية في اعتماماتهم، وهي موضوعات تتصل ليس فقط برصد الخاضر ولكن يتقويه في ضوء المؤثرات الخارجية السياسية والاقتصادية والثقافية ووطأة الحضارة الغربية وأهداف القرى الاستعمارية، مع الأخذ في الاعتبار أيضا الترات الثقافي الوطني الطريل، حتى وإن كان مجرد تراث شفاهي غير مكتوب، والحركات الإحبائية التي تهدف إلى إحباء ذلك التراث والاعتبار وإيقاظ روح الانتماء إليه، والاهتمام بالمشكلات

الأساسية والعاجلة التي يعاني منها المجتمع وأساليب التغلب عليها مع النظرة إلى مستقبل المجتمع وبالتالي إمكانات التنمية الاقتصادية والاجتماعية والبشرية. والروح التي تغلب على هذه الاتجاهات هي روح الفهم والتعاطف مع المجتمع والثقافة اللذين ينتمي إليهما الباحث مع عدم التنكر للموضوعية في البحث والالتزام بالأساليب والمناهج الأنشريولوچية المقررة والمستقرة، ولكن مع الخروج من الحير الضيق زمانيا ومكانيا الذي وضع فييه العلماء الغربييون أنفسيه حين قصروا جهودهم على دراسة مجتمعات صغيرة محددة مكانيا وفي فترة زمنية محددة أيضا هي المدة التي يضيها الباحث في مجتمع الدراسة. وبدلا من ذلك فإن أنظار الباحثين الوطنيين قتد في المكان إلى خارج الحدود الجغرافية للجماعات المحلية إلى المجتمع الوطني أو حتى المجتمع القرمي الكبير وما وراء، كما قتد للعماعات المحلية إلى المجتمع الوطني أو حتى المجتمع القرمي الكبير وما وراء، كما قتد أي الزمان إلى خارج فترة الدراسة المبدانية الفعلية بحيث تأخذ التاريخ الماضي، كما تأخذ إمكانات المستقبل في الإعبار. ولذا فإنه يكن القول إن نظرة الأنثريولوچين الوطنيين نظرة أكسر ديناميكية من نظرة أغلب الأنثريولوچين الغربيين، التي كان يغلب عليها الطابع الاستقياري أو الاستاتيكية.

وهذا هو الاتجاه الغالب على الأنثر بولوجبا الآن في مصر، لو أخذنا مصر كمثال. ففي بحث رؤى العالم كانت خطة البحث من الشمول بحيث تغطي موضوعات مثل النظرة إلى الذات والنظرة إلى الطبيعة أو الكون الفيزيقي والنظرة إلى المكان والنظرة إلى المبات والنظرة إلى المبات والنظرة إلى المبات، وإلى الدين وعالم الغيبيات، وتقويم السياسة النقافية، والنظرة إلى الإبداع الفكري والأدبي والفني، ثم رصد العلاقات بين الإنسان والمجتمع في مصر ونظرة المصريين إلى أنفسهم وهل يعتبرون أنفسهم (مصريين) أم عربا أم مسلمين ... إلى غير ذلك من الأبعاد الاجتماعية والثقافية، بهدف تحديد مقومات الإنسان المصري وخصائص المجتمع المصري من واقع نظره وأفكار وآراء وأحكام الناس أنفسهم لتحديد مقومات الرحدة الوطنية في آخر الأمر. ومثل هذه الموضوعات التي تتطلب التعمق في الدراسة والفهم مع (التعاطف) تحتاج إلى جهود الباحثين الوطنين الذين ينتمون - أبد أن أقدل.

ولكن هذا لايعني أن كل هذه الاتجاهات التي تحررت إلى حد كبيس من القيود التقليدية قند أفلحت، حتى الأن على الأقل، في ظهور مدارس أنشربولوجية مستقلة ومتمايزة كل التمايز عن اندارس الغربية. فلازال الأغربولوجيون في العالم الثالث على العموم يتبعون بدرجات متفاوتة من الارتباط أو اللبعية) لمدارس واتجاهات الأنشربولوجيافي الغرب، تتبيجة للتأثير المكتف الطويل الذي خصعوا له يحكم التعليم، وليس في هذا أبدا ما يضير أو ما يعبب مدام هؤلاء الأنشربولوجيون يحاولون الإضافة والإسهام في التراث الأنشربولوجي من واقع تاريخهم وتراثهم وتجارهم الخاصة.

عيد الحميد حواس: تمّ تكرينك كباحث في سباق الأنثروبولوجيا البريطانية حيث درستُ مع المفاتز بريتشارد المفاتز بريتشارد عمل أستاذاً في جامعة الإسكندرية. وقد كتب إيفانز بريتشارد عن الأزاندي والنوبر والسنوسية، وعمل في قطرين إفريقيين عربيين: ليبيا والسودان. كيف

ترى اثر هذا التكوين العلمي على منهجك؟ وهل حاولت صياغة منهج بخرج على عالم ابفائز بريتسسارد؟ أيكن أن ترجح تأخرك النسبي في تقديم البنيوية إلى سطوة المنهج الوظيفي ومفاهيمه في مرحلة تكوينك؟ هل ترى إمكانية وملامح مدرسة عربية متميزة في الدراسات الأنثروبولوجية؟

أحمد أبو زيد: أود أن أوضح منذ البداية بعض الحقائق العامة المتعلقة بتكويني العلمي وإعدادي المهنى أيضا.

الأمر الأول هو أنني إذا كنت قد تأخرت نسبيا في تقديم البنيوية - كما تقول - فإن ذلك لا يعنى أبدأ أننى عرفت البنيوية - أو البنائية كما أحب تسميتها - في مرحلة متأخرة. صحيح أنني درست في أكسفورد وخضعت لتأثير المدرسة البريطانية في الأنثر بولوجيا الاجتماعية وتأثير ابثان بريتشارد بالذات وتأثرت بتحليله للنظم السياسية والقرابية عند النوبر في تحليلي للنظم والأنساق الاجتماعية في الواحات الخارجة - وهو موضوع رسالتي للدكتوراه - ولكنني كنت على معرفة وثيقة بالبنائية خلال ذلك. فقد درست كتاب ليڤي ستروس عن الأبنية الأولية للقرابة بجرد ظهوره بالفرنسية وكنت حينئذ طالبا بأكسفورد. ثم تابعت قراءتي لأعمال ليڤي ستروس وبخاصة بعد أن جاء إلى أكسفورد أثناء وجودي هناك وقدم حلقة بحث (سمينار) شرح فيه منهجه البنائي في تحليل الأساطير وأشار بالذات إلى أسطورة أودبيوس. وقد لصق ذلك بذهني طبلة هذه السنين حتى قدمتها أخيرا في كتابي المدخل الى البنائية. وقد قسمت بتندريس البنائية في بعض السنوات بعد إنشاء قسم الأنثر يولوچيا، كما أسندت إلى إحدى تلميذاتي بالدراسات العليا (وهي تشغل الأن وظيفة مدرس بالقسم) دراسة "نظرية ليقي ستروس في القرابة" لتكون موضوع رسالتها للماجستير. كذلك قمت منذ السبعينيات بكتابة سلسلة من الدراسات في مجلة عالم الفكر وسلسلة من المقالات القصيرة في مجلة العربي للتعريف بمفكري البنائية. فالاهتمام إذن قديم.

الأمر الثاني هو أنه على الرغم من تأثري الذي لا شك فيه بالبنائية الوظيفية في المدرسة البريطانية وبإيقائز بريتشاره بوجه خاص واتباعي منهجه في تحليل الأنساق والنظم الاجتماعية والبناء الاجتماعي فإن دراستي لهذا الموضوع في الواحات الخارجة كانت في ضوء نظرية فروبيناند تونييس Ferdinand Tonnies عن "الجماعة للحلية والمجتمع ضوء نظرية فروبياند تونييس "الخصصة "المنثر بولوچيا الاجتماعية الذي كنت أدرس فيه، وذلك من خلال حلقة بحث قدمتها ضمن الانثريولوچيا الاجتماعات حول "النظريات الاجتماعية الكبرى" وقد قرأت الكتاب في ترجمته الفرنسية في مصر قبل أن أذهب إلى بريطانيا بسنوات وتأثرت بنظريته ولا أزال أعتمد عليها إلى حد كبير، في تحليلي للنغير الاجتماعي. وكان استخدام هذه النظرية في المتحليل بعتير خروجا على موقف الأستاذ ولكتني لم أجد سوى القبرل والتشجيع.

الأمر الشالث هو أنني لأأرى أي تصارض فى الانتسقال من البنائية الوظيفية إلى البنيوية أو البنائية الفرنسية لدي ليقي ستروس، بل إن هذا أمر طبيعي يتعلق بالتطور الفكري للباحث الأشربولوچي نفسه (أو لبعض الباحثين على الأقل) ويموضوع الدراسة ذاته.

الله ۱۷ (۱۹۹۷)

فلقد تأثرت في المحل الأول بالفكر السوسيدولوچي الفرنسي ثم بالفكر الأنشرپولوچي البرنسي ثم بالفكر الأنشرپولوچي البريطاني، وأستطيع أن أقول إن تأثري بهما كان ولايزال على نفس المستوى، ولذا قالجمع بينهما أمر طبيعي في حالتي. وأنا أعتقد كما يعتقد الكثيرون غيري، أن ليثي ستروس في دراسته للأساطير هو امتداد لسير چيمس فريزر، بينما على الجانب الآخر فإن رادكليف يراون هو امتداد بشكل من الأشكال لإميل دوركايم، كما أن التيادل الفكري كان قائما المدرسة البريطانية عن البناء والوظيفة في دراستي الميدانية للأساق والنظم الاجتماعية الميدانية للأسساق والنظم الاجتماعية البيائية الفرنسية في دراستي الحالية عن رؤى العالم. فأنا أعتقد وقد يكون ذلك محل البنائية الفرنسية في دراستي الحالية عن رؤى العالم. فأنا أعتقد وقد يكون ذلك محل الفرنسية أو بنائية ليغي ستروس أقرب في طبيعتها ونظرتها ومنهجها التحليلي إلى دراسة الأغاط الثقافية التي تحتاج إلى قدرة أعلى على التجريد. وعلى العموم فإن البنائية تطلب درجة أكبر من النضوج الفكري واتساع الأفق والاهتمام بوضوعات تتجاوز الأنساق تتطلب والفلم والعظم والعلاقات الاجتماعية كما تنظلب النظرة الفلسفية الأكثر شمولا وتجريدا.

وقد يمثل هذا كله (انحرافا) عن - ولكن ليس (خروجا) - على تعاليم الأستاذ ومنهجه. ويرجع هذا الانحراف إلى حد كبير إلى اختلاف التجربة الميدانية. فالمجتمع العربي الإسلامي الذي أعيش فيه وأقوم فيه ببحوثي الميدانية يختلف بتباريخه الطويل وتراثه الثقافي العميق وتنوع ثقافاته الفرعية وتعدد الأصول العرقية لأي شعب من شعوبه واتصالاته وانفتاحه على العالم الخارجي عن مجتمع النوير أو الشيلوك أو الأزاندي أو غير ذلك من المجتمعات الإفريقية القبلية المنعزلة ذات التاريخ الضحل والعلاقات المحدودة التي درسها إيڤانز يريتشارد، كما أن اهتمامات إيڤانز يريتشارد كانت دائما موجهة نحو رصد وتحليل الواقع المحسوس الملموس الذي عايشه، ولذا جاءت دراساته استاتيكية كما هو شأن الدراسات الوظيفية بوجه عام، على الرغم من أنه جاء إلى الأنثريولوچيا منّ التخصص في التاريخ قبل أن بخضع لتأثير مالينوڤسكي. وحتى حين درس السنوسية في برقة كان هناك فصل تام وقاطع بين عرضه لتاريخ الدعوة ودراسته للبناء القبلي ويناء الزوايا السنوسية. وكانت تجربتي بين القبائل الإفريقية تدور حول دراسة هذه القيائل والجماعات القبلية في حالة (التغير) التي تخضع لها نتيجة لتنفيذ مشروعات التنمية ونتيجة لاستقلالها عن القوى الاستعمارية وماترتب على ذلك من إعادتها النظر في شئونها السياسية والاقتصادية، أي أن دراستي لهذه الجماعات القبلية كانت من منظور التغير، وفي الأبعاد "الديناميكية" للتنظيمات الاحتماعية الجديدة. وحتى حين ذهبت لدراسة الأزاندي، كان اهتمامي موجها بالضرورة ،ويحكم الأوضاع السائدة هناك في ذلك الحين بالتغيرات السريعة التي تحدث في المجتمع بعد استقلال السودان، بينما كانت دراسته هو الرائدة تدور حول الشعوذة والعرافة والسحر، وكانت بالضرورة أيضا دراسة استاتيكية. وكما ذكرت فإنني كنت أدرس هذا كله في ضوء نظرية تونييس بعد تطريعها بما يتلاءم مع المجتمع المصري من ناحبة، والمجتمعات العربية والإسلامية (إيران) التي قمت فيها ببعض الدراسات الميدانية من الناحية الأخرى.

ولكن هل يعني مثل هذا (الانحراف) بداية ظهور أو إسكانية قيام مدرسة عربية متميزة في الأنشريولوچيا كما تقول في سؤالك؟ إن قيام مدرسة لايتم بقرار فردي أو جماعي، وإنما يتم سبجه براكم حبرات ميدابيه ودراسات نظريه نقديه على فترة طويلة من الزمن. وأعشقد أن هناك إمكانية لقيام مثل هذه المدرسة على أيدي الأجيال الشابة التي نؤهلها الآن للعمل في المجال الأنشر بولوچي، سوا، في البحث الميداني أو في النظرية الأنشر بولوچي، سوا، في البحث الميداني أو في النظرية الأنشر بولوچي، معان المنشر بالأنشر بولوچي، علم المارس الفكر الأنشر بولوچي بالأنشر بولوچي المختلفة والمتنوعة بدرجة أكبر مما تعرض له معظم المشتغلين الآن بالأنشر بولوچيا الذين تكاد خبرتهم تنحصر في مدرسة واحدة لايكادون بخرجون عنها، ثم الاجتماعية والمقسفية المتنوعة، والإفادة منها في تحليل المعلومات الإنثر بولوچيا التي يتم جمعها من الدراسات الميدانية، في الوقت الذي يتم بحصورن أنفسهم في ابن خلدون. فعشل هذا التنوع بالإضافة إلى إثارة تساؤلات جديدة ودراسة موضوعات جديدة أيضا غير تلك التي حبست الأنثر بولوچيا الغربية نفسها فيها ودراسة موضوعات جديدة نفسها فيها عو الكفيل بظهور مدرسة عربية متميزة في الدراسات الأنثر بولوچية.

عبد الحصيد حواس: لب المكتسب من الدرس الأنشروبرلوجي، وخاصة في إطار الرؤية الوظيفية، وتساند الأنساق الاقتصادية الوظيفية، وتساند الأنساق الاقتصادية منها والسباسية والاجتماعية وغير ذلك من أنساق. ألا ترى أن هذه النسبية وهذا التوازن بؤديان إلى تثبيت التركيب الاجتماعي لا خلخلته؟ وأن هذا ينطوي على قيم محافظة أكثر منها راديكالية؟ ألا ترى في هذا خطراً يجعل من البحث الميداني أداة تثبيت تخدم القائم، إن لم يكن الرجعي، عوضاً عن أن تكون أداة تخدم الصيرورة والتحول؟

أحمد أبو زيد: لاشك في أن المدخل البنائي الوظيفي كما يطبق في البحوث الأنشربولوچية، وبخاصة تلك التي تجري في المجتمعات (البدائية)، يخدم الوضع القائم ويعبر عنه ويرصده بدقة وإن كنت لا أذهب إلى حد القول إن تلك البحوث تؤدى بالضرورة إلى تثبيت ذلك الوضع (الرجعي) حسب التعبير الوارد في السؤال. ويجب ألا ننسى هنا ماسبق أن ذكرناه من أنَّ نشأة الأنشريولوجيا كانت في دراسة مجتمعات (بدائية) منعزلة وليس لها تاريخ معروف كما أنها بطيئة التغير بحيث لاتسمح الفترة الزمنية المحددة للدراسة برصد التغيرات. ومع ذلك فإن ثمة بعض الصدق فيما ورد في السؤال، ولكي نفهم ذلك لا بدً من الرجوع إلى تارَّيخ علم الاجتماع الأوروبي، وبخاصة الفرنسي، الذي له تأثيرات قوية في التوجهات الساندة في الأنتربولوجيا وتعرّف الظروف العامة التي لابست ظهور النظربات والمدارس المختلفة، والأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي ساعدت على قيام مذاهب، بل وإيديولوجيات معينة تكمن وراء تلك المدارس؛ أي أن نظريات علم الاجتماع، وبالتالي الأنشر يولوچيا، لها أبعاد إيديولوچية لايكن إغفالها أو إنكارها، دون أن يعني ذلك في الوقت ذاته إنكار أن خبيرة الساحث وتجربته المبدانية في مجال الدراسات الأنثريولوچية لهما أثر كبير في تحديد موقفه وتكوين آرائه وانتهاجه نهجا معينا في الدراسة والتحليل، وهو ماسبق أيضا الإشارة إليه حين تعرضنا للكلام عن الخبرة الميدانية في المجتمع البدائي المنعزل والمجتمع التقليدي الأكثر تقدما واتصالا بالعالم الخارجي والذي يتمتع بتاريخ وتراث عميقين.

ألف ١٧ (١٩٩٧)

ونعن نعرف أن علم الاجتماع نشأ نتيجة للأزمات الاجتماعية التي تعرض لها المجتمع التقليدي في أوروبا في القرن التاسع عشر، وأن هذه الأزمات دفعت المفكرين إلى البحث في أسس المجتمع الإنساني والقواعد والمبادئ التي يقوم عليها. وقد أدى هذا البحث إلى ظهور إيديولوچيات متعارضة تأثر بها العلماء الرواد في علم الاجتماع، وذلك على الرغم من كل مايقال عن موضوعية البحث الاجتماعي. بل إننا نستطيع أن نرد أسباب هذه الأزمات الاجتماعية والفكرية إلى فلاسفة عصر التنوير الذين مهدت أفكارهم الناقدة لقيام حركات التحرر الفكري والاجتماعي والسياسي في القرن التاسع عشر، وتأثير هذه الأفكار في العلوم الإنسانية من ناحية وقيام تيارات فكرية معارضة ومناونة لتلك الأفكار التحرربة من الناحية الأخرى على مايظهر في المدرسة الفرنسية بوجه خاص، وإن لم يسلم من اتخاذ هذا الموقف المعارض بعض علماء الاجتماع الألمان والبريطانيين والإيطاليين. فبينهما كان مفكرو عصر التنوير برون ضرورة تغيير النظم السياسية والدبنية والاجتماعية والأخلاقية التي لا تتفق مع أحكام العقل وتتعارض بالتالي مع طبيعة الإنسان وتقف عقبة في سبيل تقدمه وارتقائه واستبدال نظم وأوضاع جديدة يتلك النظم التي تبدو للعقل غبر منطقية، وقف عدد آخر من العلماء وبخاصة في فرنسا موقف المعارضة أو حتى الرفض القاطع من كل مما تمثله فلسفمة التنوير ومما تمخمضت عنه من نتائج تمثلت في ظهمور عمدد من الإيديولوچيات الجديدة كالليبرالية والاشتراكية التي تؤمن بوجود علاقة قوية بين العقل والحرية، والماركسية التي كانت تنادي بضرورة توعية الطبقات العاملة بكانتها في المجتمع وإثارة الوعي أو الشعور الطبقي الرشيد لديها. فالاتجاهات المعارضة لفلسفة التنوير ورسالتها كانت ترى على العكس من ذلك أن رسالة الفكر الأساسية هي محاولة استرداد أو استرجاع الأوضاع القديمة، و(ترميم) البناء الاجتماعي الذي تصدع بفعل تك الدعوات المتحررة التي تشجع على قيام النزعات الفردية التي تؤدي - في نظرهم - في آخر الأمر إلى إشاعة القلق والاغتراب عن المجتمع وهدم الروابط والعلاقات الاجتماعية المتوارثة. وأصحاب هذه الاتجاهات المعارضة لفلسفة التنوير وما ترتب عليها من إيديولوجيات يشلون الفريق (المحافظ) في علم الاجتماع والأنشريولوجيا، وهم ينظرون إلى المجتمع على أنه يؤلف وحدة عضوية وأنه ليس مجرد تجمّع للأفراد الذين بمكنهم حين يريدون خلق نظام جديد حسب تصورات أو خطط يعكفون على رسمها ... ويقول آخر، فإن هؤلاء العلماء المحافظين يرون أن النظم الاجتماعيمة لايمكن أن تقوم بالمجهود الفردي لأنها تنشأ خلال الزمن وعبر التاريخ الطويل، وأن المجتمع يعتبر على هذا الأساس أهم من الفرد الذي لايمكن أن يكون له كيان بدون مجتمع. وقد وجدت آرا، هؤلا، المفكرين المحافظين طريقها إلى أوجيست كونت والمدرسة الفرنسية في علم الاجتماع وإلى الأنثربولوچيا الاجتماعية البريطانية التي تمثل المدخل البنائي الوظيفي (المحافظ) أصدق تمثيل.

وعلى ذلك فيانه يمكن القول - على الأقل ضمن جدود مسعينة - إن موقف علم الاجتماع الفرنسي والأنثريولوچيا البريطانية التي تتبع المدخل البنائي الوظيفي إنما ظهر كرد فعل الآراء فلاسفة التنوير وما أدت إليه هذه الآراء من حركات التحرر الفكري والسياسي والاقتصادي. بل إنه يمكن حتى القول إن هذا الموقف كان - إلى حدَّ ما أيضا - نوعا من رد الفعل للماركسية بالذات. وهناك عبارة مشهورة تتردد بهذه المناسبة وهي أن كبار علماء الاجتماع مثل دوركايم وماكس قبير وباريتو كانوا يكتبون وأمامهم شبح كارل ماركس،

يمنى أن أفكارهم هي نوع من المناظرة مع كارل ماركس، أو مع شبحه على الأصح. والواقع أن هذا يمكن أن يصدق على الأصح. والواقع الأهنا يمكن أن يستن على الرغيب بين الإحتماعية فإنه كان يرى أن الاستاتيكا عمل المجتمع والديناميكا الاجتماعية فإنه كان يرى أن الاستاتيكا عمل المجتمع في حالته الطبيعية والمثالية معا وأن الشكل الطبيعي للمجتمع هو الشكل الاستقراري، وأنه إذا كان المجتمع يتغير فإن الهدف النهائي من ذلك التغير هو تحقيق ذلك الاستقرار الذي لا يمكن الوصول إليه عن طريق الصراع بين الطبقات، لأن الصراع حالة غير طبيعية وأنه لابد من القضاء عليه لصالح المجتمع، وذلك عن طريق توفير الخير والرخاء لكل الطبقات.

وهذا يكفي. فلقد سبق أن كتبت كثيرا في هذا الموضوع منذ أكثر من ربع قرن. كما كتب فيه الكثيرون في الخارج. ولكن ما أربد أن أقوله هنا هو أن وراء النظريات المختلفة في علم الاجتماع والأنشربولوچيا توجد إيديولوچيات توجه هذه النظريات. وفي ضوء الإيديولوچيا التي تؤثر في المدخل البنائي الوظيفي في الأنشربولوچيا تعتبر فكرة التوازن الاجتماعي هي أساس قيام المجتمع الإنساني، وأنه بدون تحقيق هذا التوازن يستحيل الستمرار المجتمع في الوجود. أي أن المسألة ليست مسألة تعدد العمل على تثبيت الأوضاع القائمة في المجتمع، أو حتى إنكار الصراع أو احتمال التغير والتغيير، وإنما المسألة تتعلق باستمرار المجتمع في الوجود، وأن هذا الاستمرار لايكن أن يتحقق باستمرار الصراع دون أن يبلغ هذا الصراع من نوع جديد ينتهي بدوره إلى توازن وهكذا.

فساهت مام المدخل البنائي الوظيم في الأنشر بولوجب ناجم إذن عن هذا الموقف الإيديولوجي ناجم إذن عن هذا الموقف الإيديولوجي بقدر ماهر ناجم عن نفس التجربة الميدانية في المجتمع البدائي الذي بسدو (ساكتا)، ولكن وراء هذا السكون يوجد صراع وبخاصة على المستوى السياسي الذي يتمثل في الإغارات المبادلة، وعداوات الدم، وهي أمور عالجها إيفانو بريتشارد باقتدار في كتابه عن اللوير The Nuer.

كما أنني عالجت هذه المسألة أيضا في دراستي الميدانية عن الثار في إحدى قري الصعيد وذلك حين تكلمت عما أسميته في ذلك الحين باسم "منطق الثار"، والصراع في. ذلك المجتمع ليس بين الطبقات بل بين العائلات المتنافسة على المكانة السياسية والاقتصادية، وكيف أن ذلك الصراع الذي يؤدي إلى القتل يترتب عليه اختلال التوازن بين العائلات ودخول المجتمع المحلي كله في دوامة من الصراع والنزاع تنتهي تلقائيا بجره تعادل القتلى بين الأطراف المتنازعة، ليس من حيث العدد بل وأيضا من حيث المكانة الاجتماعية والجهود المبدولة لتغيير هذه الأوضاع عن طريق تغيير غط الحية الاجتماعية والجهود المبدولة لتغيير هذه الأوضاع عن طريق تغيير غط الحية الاجتماعية والجهود المبدولة لتغيير هذه الأوضاع عن طريق تغيير غط الحية الاجتماعية والجهود ككل.

بل إننا يكننا أن زرد هذا المدخل البنائي الوظيفي واهتمامه بالبعد الاستقراري في المجتمع إلى أن هذا المدخل والمدرسة الوظيفية البريطانية بشكل عام (مع استثناءات قليلة) المحتميران الأنثريولوچيا علما Science ولاتدخل في مجال الإنسانيات Humanities وأنها تطبق قواعد ومناهج العلم بكل دقائقها. والتاريخ لايلعب دوراً في العلوم الطبيعية. وبصوف النظر عن دعاوي (الرجعية) أو (الاتجاهات المحافظة) أو (النزعات التقدمية) أو (الراديكالية) أو الاتجاهات (الراديكالية) أو حكيب بنوع وطبيعة

الله ۱۷ (۱۹۹۷)

المجتمع والمشكلات التي يراد دراستها، وهل الباحث يدرس المجتمع باعتباره بناءً Structure أو على أنه عملية Process.

وليس هناك مايمتع الباحث الأنشر يولوچي البنائي الوظيفي من أن يجمع بين دراسة المُجتمع كيناء وكعملية في نفس الوقت. وقد سبق أن ذكرت دراسة إيڤانز يريتشارد للسنوسية في برقة، إذ كان لرَّاما عليه أن بعرض للتاريخ الليبي واحتلال إيطاليا لذلك المجتمع وظهور حركات المقاومة والدور الذي قام به السنوسي في ذلك وظهور الزوايا السنوسية كأحد مظاهر المقاومة وقاسك الشعب الليبي، وهو في هذا كله يأخذ في الاعتبار العوامل الجغرافية والتاريخية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والدينية ويبين ما بينها من تفاعل وتساند (وظيفي) قبل أن يدرس (بناء) الطريقة الصوفية ذاتها دراسة وظيفية (استاتيكية). بل إنني أنا نفسى حين ذهبت إلى الأزاندي في الستينات فرضَت عليَّ الأوضاع السائدة في ذلك المجتمع (البدائي) أن آخذ البعد التاريخي - على ضحولت التسبية - في الاعتبار. فالدراسة التي لم تستغرق سوى أسابيع قليلة كانت موجهة نحو تقويم مشروع بدأته إدارة الحكم الثنائي في العشرينيات وكان لابد لدراسة المشروع وفهم أبعاده من أن أدرس الأوضاع التي كانت سائدة في السودان الجنوبي في تلك الفترة بل وما قبلها، والظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية بل والنوايا الاستعمارية التي كانت تختفي وراء المشروع، وعملية التخطيط والتنفيذ والتغيرات التي طرأت على المجتمع، نتيجة تنفيذ المشروع، على المستوى الاجتماعي والاقتصادي والسياسي؛ وذلك كله على الرغم من كل مايقال من أن الدراسات الأنثر يولوچية الوظيفية وبخاصة في المجتمع (البدائي) هي بالضرورة دراسات استاتيكية تهدف إلى (تثبيت) الأوضاع القائمة.

فالاستاتيكية والديناميكية في البحوث الأنثريولوچية الوظيفية أمران نسبيان يتوقف تطبيقهما معاً، أو تطبيق إحداهما دون الأخرى، على نوع المجتمع أو الجماعة أو النسق أو النظام موضوع الدراسة وعلى النقطة المحورية التي تدور حولها الدراسة والأهداف التي تهدف إليها.

ونالد كول وثريا التركي: لقد قمت ببحوث مبدانية في مجال الأشروبولوجيا قبل أكثر من الاثين عاماً في المنطقة الساحلية من الشمال الغربي لمصر التي تشكل جزءاً من الصحراء الغربية. وقد وثقت وحلّلت في عملك تحول مرسى مطروع إلى مدينة عصرية، كما ركّزت على تسكين البدو الرحل، وإدخال "برنامج الغذاء العالمي" لعنصر المعونة في الغذاء والعلف، وإنشاء الدولة لجمعيات تعاونية محلية بين البدو، وقد رصدت حيناك مشاكل متعددة، منها فشل المستولين في شرح أهداف الحركة التعاونية شرحاً وافياً للبدو (عما جعل بعضهم يظن أن "التعاونية" تعني "المعونة")، وفشل برامج التنمية في إشراك الشباب المشقف من البدو في صنع القرار في المنطقة. كيف تقيم التحولات التي قمت في الساحل الشمالي الغربي منذ العمراد على المعربي منذ

أحمد أبو زيد: موقف الدولة في مصر من الجماعات البدوية في الصحاري المصرية لم يكن

(1997) 1777

في معظم الأحبان موقفًا متعاطفًا مع متطلباتهم واحتياجاتهم؛ بل إنه كثيرا ماكان يقوم على عدم الفهم أو حتى عدم الرغبة في الفهم، ولذا فإن الدولة أهملت الصحاري وسكانها خلال فترات طويلة من الزمن، وأخضعتهما للإدارة العسكرية لدرجة أن الناس في تلك الصحاري كانوا يفرقون بينهم وبين (المصربين)، أي سكان الوادي، كما أن دخول (المصريين) إلى المناطق الصحراوية كان يتطلب، حتى وقت قريب جدا، ضرورة الحصول على (تصريح) رسمي بذلك من الأجهزة المشرفية على المناطق الحدودية. وأنا نفسي اضطررت لاستخراج ذلك التصريح من مصلحة الحدود في الخمسينيات حين أردت دراسة الواحات الخارجة لرسالتي للدكتوراه. وعلى الرغم من أنه كان هناك دائما نوع من الإدراك والوعي بأن الصحراء بوجه عام ستكون هي المتنفس الوحيد للزيادة السكانية الرهيبة التي تهدد الحياة السليمة في مصر، فإن هذه الصحاري لم تلق إلا أخيرا جدا ماتحتاج إليه من عناية ومن مشروعات التنمية. بل إن مشروعات التنمية ذاتها كانت ترمى في المحل الأول إلى القضاء على البداوة كأسلوب للحياة، باعتبار البداوة رمزا للتخلف، كما أن البدو يمثلون تهديدا للحياة الآمنة في مصر كلها لاشتغالهم بالتهريب بأنواعه وبالتجسس في بعض الأحيان فضلاعن أنهم لابدينون بالولاء - حسب بعض التصورات - للوطن والقانون. وكان التصور الغالب على المشروعات القليلة التي نفذت في الماضي هو ضرورة (تحويل) البدو من حياة الرعي والانتقال والترحال إلى الزراعة المستقرة التي تتبح النحكم في حياتهم، كما تهيئ الفرصة لتقديم بعض الخدمات الاجتماعية والتعليمية والصحية لهم.

كان هذا هو التصور وراء مشروع الغذاء العالمي الذي تشيران إليه في سؤالكما. فالمشروع بقوء في أساسه على توفير الغذاء للبدو وتقديم الأعلاف اللازمة لقطعاتهم من الأغذاء بحيث لايحتاجون الانتقال في الصحراء من مكان لآخر بحثا عن العشب وأن ذلك الأغذاء بحيث لايحتاجون الانتقال في الصحراء من مكان لآخر بحثا عن العشب وأن ذلك سوف بزدي إلى استقرارهم في مواطنهم القبلية على طول الساحل الشمالي للصحراء الغربية والتحول تدريجيا إلى امنهان الزراعة المستقرة، وأن ذلك الاستقرار سوف يتيح الفرصة لتقديم الحدمات الضرورية لهم بحيث تكون المحصلة في آخر الأمر ظهور مجتمعات زراعية المجتمعات في آخر الأمر خاضعة لسلطة الحكومة والقانون، ويكن بالتدريج إدماجها في مجتمعا الوطن. ولكن المشروع أخفق في تبيين الفلسفة والأهداف التي تكمن وراء للأهالي أنفسهم، كما فشل في اتخاذ أي خطوات إيجابية أخرى غير مجرد توزيع الأعلاف والمواد الغذائية الأساسية دون أن يقوم الأهالي أنفسهم بأي مجهود إيجابي في أي مجال للارتقاء بأحرائهم المعبشية، وإغا على العكس من ذلك ركنوا إلى الاعتماد على هذه (المعونة) التي بأحرائهم المسلم من في محبود إليجابي في أي مجال المساسة من الخل المضحية، وإغا أساسيا من الدخل المضحية، وإم يفلح المشروع في تحقيق التغييرات الجذرية التي كان يهدف إليها بالنسبة الأضوب المهاة المياة النسبة لأسلوب الحياة المياة النسبة لأسلوب الحياة المياة النسبة لأسلوب الحياة النسبة لأسلوب الحياة النسبة لأسلوب الحياة النسلة للمسلوب المياة النسبة لأسلوب الحياة التعلدي.

هذه النتيجة نفسها انتهت إليها محاولات إنشاء التعاونيات في بعض مناطق السباحل الشمالي وبخاصة في منطقة مطروح في السنينيات. فقد كان الهدف الأساسي من إدخال الحركة التعاونية هو تشجيع الأهالي على تنسيق جهودهم لإدارة الأراضي الزراعية بطريقة أفضل وتسويق المحاصل والتعاون في تنفيذ بعض المشروعات الصغيرة بالجهود الذاتية مثل حفر الآبار أو تطبيق أساليب الزراعة الحديثة بالنسبة لبعض الزراعات، وتوفير

احتياجات الزراعة المختلفة بالإضافة إلى توفير السلع الغذائية الأساسية بأسعار تعاونية لأعضاء الجمعية. ولكن هذه الأهداف أو (الوظائف) الظاهرة الواضحة كانت تخفي ورامها أهدافا مستترة ونهائية، وهي كسر الحواجز الاجتماعية والسياسية والنفسية التي تقوم بين أعضاء الجماعات القبلية المختلفة، وبالتالي التقليل من حدة الشعور بالانتماء القبلي على حساب الانتماء إلى المجتمع ككل، وذلك على افتراض أن الجمعية التعاونية سوف تضم أعضاء من قبائل مختلفة بحيث تقوم بينهم مصالح اقتصادية تتغلب بمرور الزمن على الانتماءات القبلية. ولكن الذي حدث في الواقع هو أنَّ الجماعات القبلية المختلفة أنشأت جمعيات تعاونية خاصة بها لاتضم سوى أعضاء ينتمون إلى نفس القبيلة وبذلك انتفى الغرض الأساسي من إدخال التعاونيات إلى المجتمع البدوي. بل إن الجمعيات التي أنشئت على أساس قبلي كرست من قوة التنظيم القبلي وفاعليته، كما أنها زادت من سلطة وسطوة الشيوخ القبليين الذبن أصبحوا يؤلفون في الأغلب غالبية أعضاء مجلس الإدارة واحتكروا لأنفسهم معظم المكاسب والمزايا التي توفرها الحركة التعاونية لأعضائها. والخطأ الأساسي هنا أبضا هو أن فلسفة الحركة التعاونية وأهدافها لم تشرح الشرح الكافي للأهالي، أو أن الأهالي ويخاصة الشيوخ والقادة القبليين لم يؤمنوا بهذه الأهداف وبتلك الفلسفة، وإن كان من الإنصباف أن تعشرف بأنه ظهر بعيد ذلك بعض الأفراد المتعلمين الذين يدركون المعنى والأهداف والفوائد الاجتماعية التي تتضمنها الحركة التعاونية، ويعملون على تحقيقها إزاء مقاومة أصحاب المصالح الشخصية.

والذي أريد أن أخلص إليه من هذا كله هو أن كل هذه المشروعات لم تحقق الهدف النهائي منها وهو تغيير غط الحياة البدوية التقليدي وإدماج المجتمع البدوي في المجتمع الرطني أو مجتمع الوطن، وإزالة الفجوة الاجتماعية الواسعة بين (البدو) و(المصريين) من كان الوادي، وإن كانت كلمة (المصريين) أكثر استخداما الآن بين سكان سينا وكادت تختفي من الاستخدام في الصحراء الغربية.

والوضع في الصحراء الغربية والساحل الشمالي بالذات بختلف الأن عما كان عليه في السنينيات وإن لم تكن التنانج كلها في صالح السكان الأصليين من الجماعات البدرية. فالهجمة (التعميرية) على الساحل الشمالي والتي تتخذ شكل القرى السياحية أو الإسكانية التي لا يقطنها لفشرات قصيرة من السنة سوى شرائع معينة من سكان المن الكبرى، والمشروعات التي تنفذها الدولة الأن وخلال العقد الأخير بوجه خاص، وكذلك المشروعات التي تدخل ضمن الخطة الخمسية المالية بدأت تلعب دورها في تغيير الملامع الفيزيقية والاقتصادية والسكانية لمنطقة ككل، وذلك نظراً لضخامة هذه المشروعات التي تقرارح بين أصحاحات كبيرة من الأراضي تخدلف الهيئات الرسمية ذاتها في تقديرها ولكنها لن اتقل عن مائتي ألف قدان خلال الخطة الخمسية المقبلة، وبطبيعة الحال سوف يستفيد من هذه الأراضي أشخاص أو جماعات أو مؤسسات وافدة من خارج المنطقة بليبيا وشمال إفريقيا، المسية إنشاء محطة لتحلية المياه وشق الطرق الدولية لربط المنطقة بليبيا وشمال إفريقيا، وإنشاء خط للسكك الحديدية ومد شبكات ضخمة للكهرباء إلى منطقة سياحية بها عدد من الكبرى التي تهدف إلى تحويل منطقة الساحل الشمالي إلى منطقة سياحية بها عدد من القري ورامارينات) اليخوت، وذلك فضلاعن شق الطرق الطولية من الشمال إلى جزب مصر بحيث ترتبط منطقة الساحل الشمالي الي منطقة الساحل الشمال إلى جزب مصر بحيث ترتبط منطقة الساحل الشمالي باواحات ومحافظة الجيزة، والفيوم بل وأيضا ربط

١٩٩٧) ١٧٤ ألف ١٧ (١٩٩٧)

رم رودي علف. وهده فلها مسروعات تساعد في الوقت الحالي، كما سوف تؤدي في المستقبل إلى مزيد من كسر العزلة الاجتماعية التي كانت تعيش فيها الصحراء الغربية حتى مابعد الخمسنيات.

وواضع أن هذا التخطيط الشامل حعلى الرغم من أهميته التي لا تنكر – لايأخذ في الاعتبار الجماعات البدوية ذاتها. بل إن هذه الجماعات لن تشغل في هذه المشروعات سوى جانب هامشي إلى حد كبير مثل القيام بأعمال الخدمات في المشروعات السياحية، وإن كان انتشار التعليم سوف يساعد على تكوين (كوادر) تشغل الوظائف الحكومية وبعض الوظائف الأخرى في تلك المشروعات. وقد بدأت بوادر هذا التغير تظهر بالفعل، ولكن الجماعات البدوية التي تعيش الأن على الرعي سوف تتراجع مناطق تحركاتها إلى الجنوب بعيدا عن الساحل الشمالي الذي كانت تقوم فيه زراعة بعض الأشجار (التين مثلا) مع زراعة الشعير على المطر. وسوف يؤدي إزوياد انتشار العموان وانتقال الأعداد المتزايدة من الأبدي العاملة ومن السكان من المناطق الحضرية والريفية إلى الساحل الشمالي للسكني والعمل إلى حدوث تغييرات هائلة في الثقافة البدوية التقليدية، بل وإلى اختفاء بعض هذه المظاهر والملامح الثقافية، إن لم يكن القضاء تماما على أسلوب الحياة التقليدي. وهذا أمر خليق باهتمام الأشرولوجيين على أساس أن لكل ثقافة وحتى الثقافات الفرعية، المق في الاحتفاظ بكيانها داخل إطار الثقافة الوطنية أو القومية، كما أنه خليق بأن يدفع الأنثر بولوجيين أيضا إلى المسارعة إلى تسجيل ملامح وعناصر هذه الثقافة قبل تغيرها أو اندثارها.

نيكولاس هويكتز: كثيراً ما يجري الحديث في الأوساط الثقافية عن غو الفردية في مصر في الجبل الراهن. انطلاقاً من دراساتك عن رؤى العالم والقيم، ما رأيك في صحة ما يقال؟ وما هي المؤشرات لذلك؟ وما تعليله في نظرك؟

أهمد أبو زيد: أنت تعرف أن المجتمع المصري بكل أغاطه المجتمعية الصحراوية والريقية والحضرية مجتمع تقليدي بحتفظ إلى حد كبير بكثير من ملامع ومقومات مجتمعات ما قبل الصناعة التي تتميز بقوة التماسك الاجتماعي القائم على فاعلية الروابط القرابية وعلاقات الجراو وعمق القيم الدينية، وكلها تدعو إلى الشعاون والتراحم والتكافل وتغليب صالح الجماعة - أيا كانت هذه الجماعة - على المصالح الفردية والشخصية وبالتالي إلى نكران المنات ونبذ الأنانية. ولا بزال الكثيرون من الناس حين متكلمون عن أنفسهم كأفراد بشغعون الديدة مع أعضاء المجتمعات المحلية التي أجربتُ فيها بحث "رؤى العالم"، وهو في أساسه بحث يقوم على تعرف أفكار وآراء أفراد معينين بنتمون إلى مختلف الشرائح الاجتماعية حول أنفسهم والمجتمع الذي يعيشون فيه بكل نظمه وأنساقه الاجتماعية والشقافية، وكذلك بخريث كيل الحالية التي أجربتُ فيها بعث "رؤى العالم"، وهو في أساسه نظرتهم إلى الأخرين سواء من أعضاء نفس المجتمع أو المجتمعات الأخرى، وتصوراتهم عن نظرتهم إلى الأخرين سواء من أعضاء نفس المجتمع أو المجتمعات الأخرى، وتصوراتهم عن الكون ككل بما في ذلك العالم الآخر على ماذكرت من قبل. ويطبيعة الحال كان جزء كبير من البحث يدور حول مقومات الإنسان المصري من وجهة نظر الناس أنفسهم، ويدخل في ذلك المعاري عن القيرات السلوك والتي تميز الإنسان المصري عن المقومات السلوكية والأخلاقية والقيام التي تحرك أنو

ألف ١٧ (١٩٩٧)

غيره ويخاصة من شعوب المنطقة، وذلك بقصد تحديد "الخصوصية" المصربة وأهم سماتها وأبعادها، وحكم الناس أنفسهم على هذه السمات والأبعاد وتقويهم لها في ضوء نسق القيم الدينية والاجتماعية الراسخة. فالبحث في أساسه نرع من التعمق أو (القوص) والتغتيش في أغوار العقل المصري للكشف عن المبادئ الكامنة وراء مظاهر السلوك والعلاقات وانتظم السائدة في المجتمع المصري.

في مثل هذه الأبحاث يصعب الرصول إلى أحكام مطلقة بتحديد خصائص وسمات تصدق على كل أفراد المجتمع وإنما تحمل الإجابات عددا كبيرا من المقومات والصفات المتضارية والمتناقضة، ولكنها تلخص في مجموعها العناصر الأساسية التي تدخل في تكوين المتضاية المصرية بوجه عام مع اختلاف في درجة شيوع هذه العناصر وانتشارها. وقد تكون صفة الصبر أو التدين أو التسامع من الصفات التي يرى الكثيرون أنها صفات أساسية وعامة، ولكن إلى جانبها ظهرت "الفردية" بشكل واضع، وإن كان التعبير عنها اتخذ أشكالا مختلفة مثل اللامبالاة أو الانائية، أو حب النفس أو عدم تحمل المسئولية أو الانسلاخ من المجتمع، ورغم مابين هذه المصطلحات من فوارق إلا أنها تصب كلها في آخر الأمر في وعاء "الفردية". ورغم تردد هذه الألفاظ مئات المرات أثناء المقابلات الخاصة بالموضوع فإن الاتجاه العام الذي كان يسود الحديث حولها كان هو الشكوى من ازدياد هذا الاتجاه لذي معظم العام الذي كان يسود الحديث حولها كان هو الشكوى من ازدياد هذا الاتجاه لذي معظم العام الذي كان يسود المحتبرة في الوقت نفسه اتجاها طارنا على المجتمع، أفرزته بعض العوامل والظروف الجديدة أو المستجدة نتيجة لانفتاح المجتمع المصري في العقدين الأخيرين على الخصوص على نظم اجتماعية واقتصادية وسياسية، أفلحت في تغيير كثير من الأوضاع التليدية والقيم المتوارثة، بل والعلاقات بين الناس حتى داخل العائلة.

المستولية المباشرة عن ازدياد الاتجاه نحو الفردية في السلوك والتصرفات وأسلوب الحياة تقع على العائلة التي أهملت تنشئة أولادها على معنى وأهمية الشعور بالانتماء للمجتمع وتربيتهم على مبادئ الدين بكل مايحمله من قيم اجتماعية، وعدم تعويده، على تحمل السنولية إزاء العائلة وجماعة الأصدقاء وزملاء العمل وأبناء الوطن ككل حسب قدرات كل منهم. ولكن العائلة نفسها ضحية للأوضاع الاقتصادية القاسية وتطلعات الأبوين نحو مستوى معيشي ومادي أفضل وانصرافهما بالتالي إلى العمل طبلة الوقت - وذلك إذا أغفلنا العمل خارج مصر - لجمع مزيد من المال وترك الأولاد بالتبالي بدون رعاية، بحيث أصبح كل منهم يتصرف كما يحلو له كفرد لايحكم سلوكه نسق واضح ومتماسك من القيم الدينية أو الاجتماعية. وربما كانت مسئولية المرأة/الأم في ذلك تفوق مسئولية الرجل/الأب. فخروج المرأة المتزوجة ذات الأولاد للعمل، سواء في الوطن أو في إحدى الدول العربية معناه في آخر الأمر عدم شعور الأولاد بالانتماء الى الجماعة العائلية أو أي جماعة أخرى تفرض عليه التصرف بطريقة معينة تضمن مصالحها إلى جانب مصالحه الفردية الشخصية. وثمة شعور متزايد - على الأقل في حدود البحث الذي أجرى عن رؤى العالم - ضد خروج المرأة /الأم للعمل، في مختلف الشرائع الاجتماعية التي خضعت للدراسة. ويذكر لي أحد كبار الأساتذة في إحدى الحامعات أن أحد وزراء الحارجية في أمريكا كانت رسالته للدكتوراه عن التنظيم السياسي والتماسك الاجتماعي في العالم الإسلامي، فانتهى إلى أن تفكك المجتمع الإسلامي لن يتم إلا بخروج المرأة المسلمة للعمل الذي يلتهم كل وقتها، لأن المرأة المسلمة غير العاملة ترضع أولادها منذ الولادة مبادئ

۲۳۲ ألف ۱۷ (۱۹۹۲)

الإسلام التي تدعو إلى التماسك والتعاون ونبذ النزعات الفردية.

ولكن إذا كانت الأوضاع الاقتصادية الصعبة هي التي تدفع الأبوين إلى الانهماك في العمل بل والسفر إلى الخارج لتحسين أوضاعهم المادية بكل مايترتب على ذلك من أثار سيئة على الأولاد، فإن هذا لايعني بالضرورة أن سوء الأحوال الاقتصادية، أو أن الفقر في ذاته، سبب من أسباب غو الفردية في مصر، إذ الرأي الأغلب هو العكس تماما، لأن الفقر، أشد تماسكا وتعاونا وإحساسا بالمفقير من إحساس الأغنيا، بعضهم ببعض، والطفل في البيئات الفقيرة يتولى تربيته ليس أبواه وحدهما وإنحا يشارك في العناية به كل أفراد العائلة والجيران والأصدقاء، فهو ابن (المجتمع)، ولذا ينشأ وينمو ومعه ينمو الشعور والإحساس بالجماعة، ولكن التطلعات عن المدية هي التي تؤدي إلى الانسلاخ الشخصي عن الجماعة والتنكر لها والبحث عن مصالحه الخاصة التي قد تتعارض مع القيم التي نشأ عليها.

النظام السياسي ذاته ونظام الحكم وشكل الحكومة في مصر والشعارات المرفوعة التي تتناقض مع الواقع، والقصص الكثيرة التي تتردد بين الناس عن فساد رموز السلطة وسقوطهم بالتالي في أعين الناس، وارتباط أسماء الكثيرين من المسئولين سوا، من رجال الحكم أو أعيضا، المجالس النيابية أو رجال المال والأعصال بقضايا الرشوة والتهريب والمخدرات واستغلال النفوذ لتحقيق مكاسب شخصية أو التستر على انحرافات بعض ذوي المخدرات واستغلال النفوذ لتحقيق مكاسب شخصية أو التستر على انحرافات بعض ذوي الإمساك ببعض كبار (المنحرفين)، والنتائج العكسية التي تحبت عن تطبيق النظام الأسمائي الذي فتح جميع الأبواب على مصاريعها أمام فئات تجمت عن تطبيق النظام الرأسمائي الذي فتح جميع الأبواب على مصاريعها أمام فئات بعض الأحيان وغير مشروعة في معظم الأحيان...كل ذلك كان من شأنه إضعاف الثقة في بعض الأجيان وغير مشروعة في معظم الأحيان...كل ذلك كان من شأنه إضعاف الثقة في المحتمع بل وفي المجتمع ككل من حيث هر مجتمع له نظمه ومثله العليا. وقد تكون هذه القصص التي يرددها الناس بعيدة عن الحقيقة والواقع، ولكن المهم هو أن الناس يؤمنون بصدقها وصحتها، وأنها تؤلف بالتالي جزءاً من نظرتهم إلى المجتمع ولى الآخرين وتوجه بالتالي سؤكهم الذي يضمن لهم أيضا تحقيق مطالبهم الفردية والشخصية.

ومع ذلك، فالرأي السائد - كما يُستشف من المعلومات التي أمكن الحصول عليها من بحث روى العالم الذي تشير إليه في سؤالك - هر أن هذه النزعات والتوجهات الفردية هي مجرد مظاهر خارجية تخفي تحتها القيم الاجتماعية والدينية الأصبلة التي تدعو إلى التناسك والتعاون والالتزام الجماعي، وهو ماينعكس في النفد الذاتي والشكوى العامة من تفشي الفردية وعدم الرضاعن ذلك، وثمة نوع من الاعتراف شبه الجماعي بأن هذه النزعة الفردية منافقضة لطبيعة المصريين الذين يجلون في الأحوال العادية إلى التضامن والتجمع ويخاصة في وقت الأزمات. وإذا كان هناك من يقول "بارب نفسي" وهو قمة التعبير عن الفردية، فإن هناك من يقول "الله في عون أخيم". و "أحِبً لأخلك ما تحد لفسك".

ألف ١٧ (١٩٩٧)

عبد الحميد حوامي: هناك جانب "إبداعي" في عملك يعايش الفن والحياة، فمثلاً دراستك عن أسطورة إيزيس وأوزيريس الفرعونية وربطك لها بالصراع بين الزراعة والبداوة، أو الريف والصحراء، كانت ترهص بالثنائية --التي تبناها ليفي-شتروس -- قبل شبوع البنيوية. لكن يبدو أن هذا الجانب من عملك لم ينتقل إلى مدرستك، فتلاميذك انصرفوا إلى الأنشروبولوجيا "الحرفية" لا "الإبداعية" إن صع التحبير، هل يرجع هذا الى تبني الأنشروبولوجيا كمهنة لا كهاجس؟ هل هو نتيجة التخصص الدقيق وبيروقراطية المؤسسة الاكاديمية؟ أم هو مسألة أجبال ورؤى؟

أحمد أبو زيد: قبل أن أتكلم عما تسميم (مدرستي) في الأنشر يولوچيا وانصراف "تلاميذي" من أعضاء هذه (المدرسة) إلى الأنشريولوچيا "الحرفية" لا "الإبداعية" أود أن أرضح بعض الأمور المتعلقة بالشطر الأول من السؤال، وبخاصة فيما يتصل بالثنائية التي ظهرت في بعض كتاباتي المبكرة قبل أن أعرف عن قرب أعمال لبثى سنروس الفذَّة. فقد ظهر هذا الاتجاه - دون أن يأخذ بالطبع شكل نظرية متكاملة - في رسالتي للماچستير التي أشرت إليها والتي تدور حول الموت والشعائر الجنائزية عند المسلمين في مصر. ففي تحليل المادة الإثنوجرافية فرضَت فكرة الثنائية نفسها فرضا على ذلك التحليل، أي أنني لم أكتشف تلك الفكرة أو ذلك المفهوم كأداة للتحليل والفهم. صحيح أنني كنت قد قرأت مقال روبير هرتز عن "اليد اليمني واليد البسري" في أحد أعداد المجلة السنوية لعلم الاجتماع، وهو مقال كان له صدى عميق عند ظهوره وإن لم تتم ترجمته إلى الإنجليزية إلا بعد سنوات طويلة من نشره، ولكن التأثير الأول الذي أوحى إلى بفكرة الثنائية، أو الإرهاصات حولها جاء من التراث الإسلامي نفسه. ففي أي دراسة عن الموت لابد من أن بفرض التقابل بين عالم الغيب وعالم الشهادة نفسه على الباحث بقوة. ثم هناك التصور القرآني البليغ عمن يؤتي كتابه بيمينه ومن يؤتي كتابه بشماله؛ ثم هناك أيضًا ذلك التقابل بين بعض أسماء الله الحسني: الظاهر والباطن، الأول والآخر، المحيى والمميت وغيرها. بل إن أستطورة أوزيريس ذاتها - ولها علاقة قوية بدراسة موقف المصريين عموما من الموت - يظهر فيها ذلك التقابل الثنائي بين أوزيريس وست وبين البابس والماء وغيرها. وبالطبع فإن اسم ليقي ستروس لم يكن معروفاً في ذلك الحين، فقد بدأ اسمه يلمع بعد عام ١٩٤٩ حين نشر كتابه عن الأبنية الأولية للقرابة وهو موضوع رسالته للدكتوراه، وقد سافرت أنا نفسي إلى بريطانيا عام ١٩٥٠ وعرفت الكتاب وعرفت النظرية التي تركت أثرا عميقا في تفكيري منذ ذلك الحين حتى وإن لم أكتب عنها بالتفصيل إلا في مرحلة تالية على ما ذكرت؛ ثم اعتمدت عليها اعتمادا مباشرا في دراستي لرؤى العالم في مصر، حيث يظهر ذلك التقابل الثنائي بشكل جلى في أكثر من مجال: نظرة الإنسان المصري إلى ذاته وإلى جسمه، ونظرته إلى الطبيعة وإلى المجتمع وإلى الأوضاع الثقافية والاجتماعية والسباسية والاقتصادية. ولكن هذه أمور لامحل للحديث عنها هنا بالتفصيل.

وليس من شك في أن المناخ الثقافي العام الذي كان يسود مصر وما كان يُوج به من حركات فكرية واتجاهات أدبية وفنية ساعد كله على أن أرتاد - وشأني في ذلك شأن كل أبناء جيلي - كثيرا من مجالات الثقافة المتنوعة. ولكن الأوضاع التي كانت تسود الجامعة

۸۳۲ أن ۱۷ (۱۹۹۷)

في ذلك الحين أسهمت هي أيضا إسهاما كبيرا في تعدد مجالات اهتمامي. قمع أنني كتت أدرس بقسم الفلسفة بجامعة الإسكندرية فإنني أشعر الآن أنني كنت في واقع الأمر أحضر محاضرات الأدب الإنجليزي والأدب الفرنسي بنفس القدر الذي حضرت به محاضرات الفلسفة وفروعها، وهو الأمر الذي لايتيسر لظلاب الجامعة الآن نظرا للتغيرات التي طرأت على فلسفة التعليم الجامعي وأهدافه بعد الثورة ويخاصة في السنوات الأخيرة. وقد كان بعض أساتذة الأدب الفرنسي بالذات يفتحون بيوتهم أصام مجموعة من الظلاب - كنت واحدا منهم - للقالمات أسبوعية تناقش فيها مشكلات الفكر المعاصر واتجاهات الأدب وترض فيها صور لبعض اللوحات الفنية من مختلف المدارس بالإضافة إلى الاستماع إلى المستماع إلى المتعمقة في ميدان التخصص الذي حددته منذ البداية بعلم الاجتماع، وبين القراءة والاطلاع على نتاج الإبداع الأدبي والفني المتنوع، وقد شغل أدب المسرح بالذات جانبا كبيرا من وقتي وجهدي. فالجو العام السائد في مصر حتى الخصسينيات وكذلك في الجامعة مسئول إلى حد كبير عن صباغة فكر الجيل الذي أنتمي إليه، وهو جيل يجمع - بالنسبة لمن شغل بعد ذلك بعد ميسورة مع الأسف للأجبال الذي أنتمي إليه، وهو جيل يجمع - بالنسبة لمن شغل بعد ذلك تعد ميسورة مع الأسف للأجبال الثالية ومنهم الأشف والتنوع في الثقافة. وهذه أمور لم

الأوضاع في الجامعة لم تعد تسمح بتكوين أعضاء هيئة تدريس على نفس النمط القديم. فالأعداد الكبيرة جدا من الطلاب الذين يتم توزيعهم على الكليات والأقسام حسب مجموع درجاتهم وليس حسب ميولهم الحقيقية، وازدياد أعباء التدريس والمشاركة في أعمالً الامتحانات الملقاة على عاتق الأساتذة، وسياسة تعيين أوائل الخريجين معيدين - بالأمر - بالجامعة بصرف النظر عن مدى صلاحيتهم لمتابعة الدراسة والبحث ومتابعة التطورات الجديدة في مجال التخصص؛ وعدم إجادة هؤلاء الخريجين لأي لغة أجنبية بالقدر الذي يكفي للاطلاع والفهم، وعدم توفر المراجع والدوريات الحديثة ثم اتباع سياسة الكتاب المقرر الذي يكتفي الطلاب به في العادة دون أي محاولة للخروج من نطاقه الضيق إلى آفاق المراجع الأخرى المتنوعية الرحبية، كل هذا أدى إلى تدهور المستنوي العلمي من ناحيية، وانصراف الأساتذة إلى التدريس و (تأليف) الكتب المقررة التي لاترتفع في الأغلب الأعم عن مستوى المذكرات السريعة الضحلة، وتخرج قاما عن مجال البحوث الأكاديمية العميقة الرصينة. ويزيد الأمر سوءاً التكالب المربع على التندريس في أكبر عند من الكلينات والجامعات الأخرى كوسيلة لزيادة الدخل وتوزيع الكتب/المذكرات. وكل هذا يلتهم معظم الوقت ولايكاد بترك فرصة معقولة لمتابعة الاتجاهات والآراء الجديدة في ميدان التخصص، وبالتالي لايترك أي مجال للاطلاع على جوانب الثقافة المتنوعة إلا في أضيق الحدود وفي حالات استشنائية بحت. وهذا يصدق على المشتغلين بالأنشريولوچيا مشلسا يصدق على غيرهم. وهذا لا يمنع من وجود حالات استئنائية كشيرة ولكنني أتكلم هنا عن الوضع القائم بصفة عامة، وإلى هذا الحد أوافقك على تغلب (الحرفية) على (الإبداعية) لدى الغالبية العظمي من المشتغلن بالأنثر يولوجيا.

حين كتا - أعني أبنا ، جيلي - ندرس بقسم الفلسفة ، كان أساتذتنا يفرضون علينا قراءة المصادر الأساسية الكبرى في كل الفروع التي ندرسها ،وهكذا قرأت في علم الاجتماع ، على سبيل المثال . كتاب دوركايم عن "تقسيم العمل الاجتماعى" وكتابه عن "المسور الأولية للحياة الدينية وقدمتُ لهما عرضا بتكليف من أستاذنا المرحوم عبد العزيز عرت، أحد رواد علم الاجتماع في مصر وإن لم يعد أيناء الأجبال التالية يسمعون عنه. وقد أصبح هذا الأسلوب جزءا من عارستنا الأكاديمية حتى الأن. فالرجوع إلى المصادر الأساسية، وليس الاكتفاء بالمراجع الثانوية هو الأصل، وهو ما لا يفعله الفاليية العظمى من الأشرپولوچيين الأن. بل إن بعض الأنشربولوچيين والسوسيسولوچيين يسمخسرون علنا من تملك (الكلاسيكيات) الكبرى مع أنها مصدر للإلهام وفتح أبواب جديدة للتفكير والتأمل وإثارة الخيال الإبداعي وارتياد مجالات جديدة ومتنوعة للبحث الأصبل الذي يعلو بصاحبه عن مستوى (الخرفية) التي تصغ معظم الأعمال التي يغرزها الأنثرپولوچيون الأن.

وتظهر هذه الحرفية بشكل واضح في الدراسات التي قد تصدر على أوقات متباعدة من معظم الأثثر پولوچين، وهي تصدر في الأغلب لتكون هي المدخل للترقية. فيمعظم هذه (الدراسات) عبارة عن وصف إثنوجرافي سردي يخلو من التحليل الأثثر پولوچي في ضوء نظرية أنشر پولوچية أوسوسيولوچية، وهي بوجه عام لاتكشف عن معرفة بالنظرية الأثر پولوچية المعاصرة ولاعن التيارات الفكرية أو الاتجاهات الفلسفية التي تتضمنها هذه النظريات. وهذا يمثل في رأبي وضعا خطيرا للفاينة ويكشف عن الأزمة التي تم بها الانثر پولوچيا التي تتحول الآن إلى نوع من التقارير الإثنوجرافية الوصفية.

ولست أربد من هذا أن أقلل من شأن الجهود التي يقوم بها الرعيل الأول بالذات من (تلاميذي) في إرساء قواعد الأنثريولوجيا. ولكن ما أصاب الحياة الثقافية في مصر برجه عام من تدهور وانعزال مصر نسبيا عن العالم الخارجي في كثير من مجالات الثقافة الرفيعة ثم النظرة (النفعية) إلى التعليم الجامعي وأعداد أستاذ الجامعة والفصل الحاد الذي لا مبرر له بين التخصص الدقيق والثقافة العريضة كلها عوامل أدت إلى تراجع (الإبداعية) وسبطرة (الحرفية) إلى حد كبير. ويكفي لكي أبين خطورة الموقف أن أشير إلى ماكان يحدث في الماضي بالنسبة لطالب البعثات الخارجية الذي سوف يشغل وظيفة بالجامعة بما هو قائم الأَن. وأذكر أننا أيام التلمذة بجامعة الإسكندرية ذكر لنا أستاذنا المرحوم الدكتور محمد مندور (وكنت أحضر محاضراته في الأدب بقسم اللغة العربية) أن طه حسين حين أرسله هو وزملاءه في بعثة إلى فرنسيا قال لهم "أذهبوا وتثقفوا" ولم يقل لهم أذهبوا وأحضروا شهادة الدكتوراه، كما لم يحدد لهم موعدا معينا للاتتهاء من طلب العلم. وقد مكث يعضهم عشر سنرات نهلوا أثناءها من مختلف ينابيع الثقافة وحصلوا على شهادات في كثير من الفروع التي تتصل بمجال تخصصهم الدقيق. وحين ذهبت أنا نفسمي إلى أكسفورد مكثت هناك ست سنوات كاملة حتى أغكن من الالماء عا يحدث في مجال الأنشر بولوجيا بختلف اتجاهاتها، وبخاصة النظريات الأتثريولوجية والسوسيولوچية التي يمكن الاستعانة بها في الدراسة والتحليل، وذلك على الرغم من أن الاتجاه الذي كانت أكسفورد تتمسك به كان هو الاتجاه البنائي الوظيفي؛ وذلك بالطبع إلى جانب الثقافة العامة المتنوعة العميقة التي كانت متاحة لى ولكل من يرغب في التعرف على الاتجاهات الفكرية والأدبية والفنية السائدة هناك، أما الآن فإن المتبع هو إرسال طالب البعثة للخارج لمدة سنة أو حتى شهور قليلة (لجمع المادة) ثم العودة إلى مصر لكتابة الرسالة ونيل الدرجة العلمية. والمأساة الحقيقية هنا هي أن مثل هؤلاء الطلاب/الأساتذة يعتقدون أنهم وصلوا إلى أعلى مستويات العلم والثقافة على السواء.

. الف ۱۷ (۱۹۹۷)

ملخصات المقالات الإزجاءزية

تواشج الأدب الأفريقي بالأنثروبولوجيا والفلسفة المحلية أرتشى مفيجى

يضيء هذا البحث البعد الأنثروبولوجي في الأدب الأفريقي والقضايا المعرفية المتصلة بهذا الموضوع في المرحلة الراهنة التي تتميز بتحولات معرفية. فتقاطع الأنثروبولوجي بالأدبي أصبح هاجساً ملحاً في أفريقيا منذ الاستقلال وفي النقد الأمريكي-الأفريقي في الولايات المتحدة في الأونة الأخبرة.

ويستشهد صاحب البحث للتدليل على ذلك بنخبة من الكتب المتميزة في هذا الصدد ومنها كتابة الثقافة (١٩٨٦) بإشراف جيمس كليفورد وجورج ماركوس [تراجع ترجمة مقالة كليفورد في الكتاب المذكور في القسسم العربي من هذا العدد) والقرد الرامر: نظرية أمريكية-أفريقية في النقد (١٩٩٨) لهنري لويس غيتس ودار أبي لأنتوني أيابا (١٩٩٣) والثقافة والإمهريالية لإدوارد سعيد. وهناك تيار يقترب بما سبق ويربط بين التمشيل الإثنوغرافي والتصور التاريخي (كما في أعمال جون وجين كوماروف) والذي ترجع جذوره إلى مدرسة فرديناند بروديل المعروفة باسم الحوليات (نسبة إلى المجلة الشهيرة التي تبنت هذا الاتجاد) والتي قدمت تصوراً رائداً للتاريخ وفلسفته.

ويرى الباحث أن دراسة الأدب الأفريقي تتطلب وعياً بالدلالات الإثنوغرافية والمرحلة التاريخية. ولا بد في هذه الحالة من استبعاد المفاهيم التقليدية للأشروبولوجيا ومنها افتراض التاريخية. ولا بد في هذه الحالة من استبعاد المفاهيم الترتر بدحض مبدأ تقسيم الإنسانية إلى عنصر أسود وعنصر أبيض، محققاً تطبعة معرفية مع "الفكر" الكولونيالي، وذلك في المقدمة التي كتبها لكتاب أورفيوس الأسود (١٩٤٨) الذي جمع بين دفتيه منتخبات شعرية لشعراء سود قام ليوبولد سنفور باختيارها.

وقد كان الأب تهميلس أول من نبه إلى الفلسفة الأفريقية في كتابه فلسفة البانتو (١٩٤٥)، لكن تقديم لفكر البانتو جرّده من مقومات الفلسفة كما عرفت في الغرب، بأسسها المنطقية والتاريخية. وبالتالي تبدو هذا الفلسفة أقرب ما تكون إلى الحكمة اللاتاريخية. ويقدم صباحب المقالة جولة في الأدب الأفريقي المكتوب باللغة الإنجليزية والفرنسية في القرن الأخير ليستدل على أهمية القضية الأنطولوجية (الكينونة) في هذا الأدب من جهة وأهمية السياق التاريخي من جهة أخرى. فأدب ما قبل الاستقلال كان موجهاً ضد الاستعمار، بينما توجه أدب ما بعد الاستقلال إلى نقد السلطة والفساد.

أبعاد الصمت في رواية الماساي: هل بالل مكان؟ الأديب هنري كوليت دايڤيد دورسي

تعرف جماعة الماساي Maasai في شرق إفريقيا بحفاظها على تراثها التقليدي وقسكها به. وفي رواية مكتوبة بالإنجليزية لأحد أبنائها هنري كوليت (كبنيا) بعنوان هل بالإمكان؟ (١٩٧١) نطالع محاولة لتحقيق هدفين: اكتساب الاحترام لرجل الماساي من غير الماساي من جهة، واحترام رجل الماساي الذي ينخرط في مؤسسات التعليم الغربية المنحى من قبل الماساي من جهة أخرى. وهذا الطموح الروائي يتطلب إرضاء جمهورين مختلفين. فبالنسبة للماساي لم تكن المدرسة والديانة المسيحية إلا هراء وتدخلاً غير مشعر في غط الحياة القبلية، وبالتالي فقد وفض أبناء الجماعة الالتحاق بالمدارس. أما بالنسبة لبقية المواطنين في كينيا فقد نظروا بانزعاج إلى تقوقع جماعة الماساي ورفضهم الدخول في بنية الثقافة الجديدة. وقد حاول الأديب كوليت أن يصحح هذه التحيزات بكتابة رواية ترضي جماعة الماساي كما ترضى غيرهم من الماطنين، فقاء بتقديه أط وحق والية بكتابة رواية ترضي جماعة

وقد حاول الديب دوليب أن يصحح هذه التحيرات بحثايه روايه رصي جماعه المسلل من المساي كما ترضي عماعه المسلل من المساي كما ترضي غياعة المساي ومحترماً بين أبناء قبيلته ومع هذا فهو منقف ثقافة معاصرة.

ومن المعروف أن الماساي رعاة يفتخرون بشجاعتهم ويمعرفة بيئتهم معرفة دقيقة. وتقوم طقوسهم ومعتقداتهم وقيمهم بخلق تواشج اجتماعي متفرد، مما يجعل الأفراد قادرين على مقاومة اختراقهم وجذبهم إلى مظاهر الحياة العصرية. وتتجلى هذه المقاومة في رفضهم للمدارس النظامية بمناهجها المتغربنة. وتتمحور هذه الرواية حول فتى يحقق في شخصيته وتصرفاته المثل العليا للماساي، لكنه أبضاً برغب في الالتحاق بالمدرسة. وفي هذه المحاولة التوفيقية بين الرمح - رمز الماساي - والكتاب - رمز المدرسة - تقوم الرواية بالتطرق إلى بعض جوانب ثقافة الماساي وتسكت عن بعضها، كما أنها تقدم التعليم المدرسي إيجابياً وتفض النظر عن مساوئه؛ ولا تشير إلى تهميش المتعلمين القلائل من الماساي في المجتمع الكيني. وكثيراً ما تقدم الرواية جوانب طريفة من عادات الماساي لتشوق القارىء، مثل احترام الأكبر سناً وطقوس البركة والضيافة وأشكال المزاح. لكن الرواية تبتسر حياة الماساي

737 ألك ٧١ (٧٩٨١)

يعذفها للجوانب التي لا يرضى عنها الرأي العام في كينيا مثل مؤسسة الزواج ومنزلة المرأة وأسلوب البداوة عندهم. ونما يفسسر المسكوت عنه في الرواية هو انطلاقها من صوقف إبديولوجي برمي إلى اكتساب تقدير القراء لقيم الماساي من جهة وإقناع الماساي بأهمية التعليم الرسمي من جهة أخرى.

ذكريات الرواة (الغريو) نيكولاس هوپكنز

يتواجد "الراوي" المعروف باسم غريو griot في غرب إفريقيا (مالي، سنغال، غينيا، نيجر وغيرها)، ويصعب نقل المصطلح الأنه يدل على القاص المحترف وعازف الموسيقى وراوي التاريخ في سياق إثني خاص، ويمكن أن يعرف باعتباره "ذاكرة الجماعة". ويقوم هذا البحث برصد طائفة الرواة الاجتماعية - والتي يطلق عليها في لفة المانينكا الدارجة في غرب إفريقيا مصطلح "جيلي" - في بلدة كينا (جمهورية مالي) حيث قام الباحث بدراسة ميدانية في الستينيات.

إن التنظيم الاجتماعي في هذا الإقليم من أفريقيا مبنى على حس حاد بالطوائف الاجتماعية، وهذا يرجع بدوره الى ماضي المنطقة العربق حبث عبمت سلالات ملكية قبل الاستعمار، والدجيلي" واحدة من الطوائف الاجتماعية المتعددة التي لا تنزاوج إلا فيما بينها ويرث الابناء انتماءهم لهذا النسق المغلق، وهناك طوائف اجتماعية أخرى منها الدنومو" وهي طائفة الحدادين والنجارين وصناع الفخار، ويكون أفواد هذه الطوائف موالي للعائلات التي لا تندرج تحت هذه الطوائف الموائلة المنالات التي لا تندرج تحت هذه الطوائف الموائف الميزة أي أنها العائلات "الحرة".

تتشكل طائفة ال"جيلي" من صناع الكلمة الشفرية، ويقوم أفرادها بالوساطة في العلاقات الاجتماعية ويديرون المراسيم في المناسبات العامة والخاصة، وهم مؤرخون وضالعون في الأنساب ويقدمون معرفتهم عبر صباغات أدبية أشبه ما تكون بالملاحم الشعرية. لكن حسهم التاريخي يختلف عما درج عليه التأريخ في الأوساط الغربية لأهمية الأداء من جانب وعامل المديح من جانب آخر، وغالباً ما يتقنون العزف الذي يصاحب إلقاءهم، ويقال إن المرسيقي المصاحبة هي التي تمنع الكلمات إيقاعاً بدرجياً في باب الشعر، وكشراً ما مشكل أفراد هذه الطائفة الاجتماعية مستشارين للزعماء السيسيين ويصبحون موضع ثقة لأنهم البراء في موقع منافسة بحكم انتمائهم الطائفي-الاجتماعي الذي لا يخولهم الزعامة في تقالدهم.

وفي بلدة كيتنا كانت طائفة ال"جيلي" قتل ١٠٪ من السكان. وكان بعض أفراد هذه الطائفة الاجتماعية على التقليدية، بينما كان يقوم آخرون منهم بأعمال غير تلك المرائفة الاجتماعية يمارسون عرضها التقليدية، بينما كان يقوم أخرون من بينهم طبيب يمثل كيتنا في المرتبطة بهم: فكان لعمروم كان لهم حضور هام في الناسبات الاجتماعية مثل الزواج

الد ١٧ (١٩٩٧)

والأفراح وفي المناسبات السيباسية مشل يوم الاستقلال والأعياد الوطنية. وكانت هذه المناسبات تأتيهم بدخل: فالهدايا والنقوط كانت تنهال عليهم. وكان في كيتا راو مداح سجّل ملاحم للإذاعة وشارك في جنازة والد رئيس الجمهورية حينذاك، وكانت له سمعة خرافية ويقال حتى الحيوانات كانت تستجيب وتستكين لإلقائه الأخاذ.

وقد أشار الأديب كامارا لآي (غينيا) في سيرته الشهيرة الولد الأسود كيف كان الفرو كيف كان الفرو كيف كان الفرو يتنفخ الفرو يتنفخ المنتفخ المنتفذ المنتفخ المنتفذ المنتفخ المنتفخ المنتفذ المنتفخ المنتفذ المنتفذ

ومن الجدير بالذكر أن دور الغربو لا يقتصر على مجاراة المتنفذين، بل يتعداه ليقدم المشورة السياسية والحكمة في التصرف والتذكير بأن السلطة حال يزول. وقد قام أحد الرواة الغربو بهذه الوظيفة النقدية عندما قابل في أناشيده بين هشاشة زعماء ما بعد الاستقلال ويطولة ملوك مالي القدماء، كما انتقد فساد السلطة ونهمها. وكانت أغانيه محنوعة، لكنها أذبعت عندما تم الإنقلاب في عام ١٩٦٨ كمؤشر لبداية جديدة - مما يدل على حبوية الدور الذي يلعبه الغربو على الرغم من تغير السياق.

وفي الدراسة ترجمة خصسة نصوص من روايات الغريو قام الباحث بجمعها في منتصف الستينيات، وهي تعكس أثر الإسلام في المنطقة وتكشف عن التنظيم الاجتماعي والسياسي لجماعة المانينكا.

الموسيقان الدارجة مقاومة للتجييز العنصري في جنوب أفريقيا جون شوب

لعبت الموسيقى الدارجة Pop Music في جنوب أفريقيا دوراً هاماً في مقاومة سياسة التمييز العنصري منذ الأربعينيات. وقد عانى الملحنون والمغنون لهذه الأغانى الثورية من اضطهاد الحكومة العنصرية التى منعت نشاطهم الفنى وسجنتهم أو نفتهم. وقد نشأت هذه الأغاني بتلاحم الأشكال الموسيقية الغربية والأفريقية في مدن المناجم وأحيا، السود في جنوب أفريقيا. وهناك أساليب مختلفة في هذه الموسيقى روح لها مغنون من أمثال مبوبي Mbube ومنهاكانها مهناكات الموسيقى وقع المدينة Mbaqanga في منها الخريقية الجنوبية (ليسوتو، سوازيلاند، ومنها إنطابوي).

واختيار لفة هذه الأغاني كان على درجة من الأهمية مع أن اللغات المحلية المختلفة في أفريقيا الجنوبية تنتمي إلى عائلة البانتو اللغوية ويمكن للناطقين بها فهم بعضهم بعضاً.

337 ألف ١٧ (١٩٩٧)

ولكن بالتدريج غلبت اللغة الإنجليزية لكونها لغة مشتركة ولكراهية الجماهير للغة النظام الرسمية وهي الأفريكان. كما أن أهمية توصيل الرسالة المناهضة للعنصرية للعالم أجمع شجعت على استخدام الإنجليزية.

ومن أهم الغنانين في جنوب أفريقيا الذين ساهموا بفنهم وأداثهم في مناهضة التمييز العنصري المغنية مريم ماكيبا وموسيقار الجاز (عازف البيانو) عبد الله إبراهيم وعازف البوق هبو ماسيكيلا؛ وقد منعت الرقابة العنصرية أعمالهم. ونزعت مجموعة أخرى إلى تقديم أغان لا تبدو سياسية، لكنها تشير إلى معان مستشرة تناهض العنصرية. وفي الشمانينيات عندما انتشر الفيديو في ترويج الأغاني، ساهمت الصورة في تقريب المعنى المخفى.

وقد استخدم المسرح الفنائي والسينما الكثير من هذه الأغاني والموسيقى الدارجة. وفي نهاية الثمانينيات ومطلع التسعينيات تعددت الأفلام التي تتصدى للتمييز العنصري واستخدمت هذه الأغاني الرائجة والذين أبدعوها في التمثيل مؤشراً للرسالة المقاومة.

نُندي أرسطو: شكل الدراما الأفريقية فرانسز هاردنغ

يقوم هذا البحث برصد "تحقيق الاستجواب" باعتباره شكلاً من أشكال الدراما الأفريقية التي سبقت الاستعمار. وينقسم البحث إلى ثلاثة أجزاء، يتعامل كل منها مع جانب من جوانب التمثيل المسرحي والمناقشات حوله.

فغي الجزء الأول تقوم الباحثة بتقديه المنظور الأدبي للإشكالية، حيث تين الأصول الأصول المسطورية للمسرحية التي ستتناولها وهي بعنوان "أوديغوديغوا" بقلم س. أمالي في لقة الإدوما والمتكلمون بها يقطنون وسط نيجيريا ولهم علاقات تاريخية وثقافية مع بقية الإثنيات في نيجيريا من أمثال اليوريا والإيبو. ثم تقدم الباحثة الخطوط العريضة للجدل حول المسرح الأفريقي وطبيعة العرض، بين الذين يعتبرونه احتفالاً طقوسياً أو دراما مسرحية.

وفي الجزء الثانى من البحث تشرح البحثة دلالة 'الواقعى" في سباق العرض، أخذة بنظر الاعتبار علاقة العرض المسرحي بالجمهور المتلقي والمجتمع، وعلاقة العروض الجديدة بالأعمال السابقة - مقترحة أن هناك فرقاً أساسياً بين أذاء "الشاركة" وأداء "التقديم". ثم تنتقل إلى عناصر "التنكرية" masquerade، مشيرة إلى دلالتين لها: (١) الاحتفال المركب الذي يشمل شخصيات متنكرة بأقنعة وتمثلين يقومون بالرقص وبصاحبهم المرسبقيون (٢) الشخصية المتنكرة بقناع في هذا الاحتفال كما تشير الباحثة إلى دلالة تحريم الكشف عن الشخصية المقنعة، وما قد يتلوها من عقاب، وكيف يرتبط هذا في "الهوية المزدوجة" للممثل المؤدى وإمكانية عقابه إذا انكشفت شخصيته.

الف ۱۷ (۱۹۹۷)

وفي الجزء الأخير من البحث تقوم الباحثة يتحليل مسرحية "أودغوديغوا"، وقضية رؤية الوجه المقنّع، وكيف تنظيق هذه المسرحية على الشكل التقليدي "تحقيق الاستجواب"، وكيف أن هذا التحقيق الاستنطاقي في ذاته يدخل في مضمون المسرحية. كما أنها طوال يحثها تسمى إلى إثبات كون هذه المسرحية - على الرغم من التشابه السطحي مع المسرح الإغريقي القديم - تختلف عن مقولات أرسطو المسرحية، فهي تنطلق من أشكال أصيلة في أفريقيا وتلغى الجانب الإيهامي من المسرح كما عرّفه أرسطو.

تفسير الأدب الأفريقي الشفوي

عبد الرشيد نا الله

يرصد الساحث في هذه الدراسة أساليب النقد الأدبي والتحليل الجمعالي للأدب الأقريقي الشفوي المنهوي التحليل المحاسبة أنها لا تأخذ بنظر الاعتبار خصوصية الأدبي وساقه لفرض التحليل، كما درج عليه النقد الغربي في تعامله مع الأدب المكتوب، يبتسر وبسيء فهم "النص" الشفوي لأنه يهمل جانب ارتباطه بالحياة الأفريقية بكل أبعادها الأنثروبولوجية، ويكتفي بنص مستقطع من سياقه، وتعتمد دراسات عديدة على شريط مسجل أو فيديو مصور، عا يؤدي إلى نظرة جزئية وبالتالي يُستقط على العمل ما ليس فيه لعدم مناسبة المقارة لخصوصية المادة.

ويقدم الباحث عبر تجربته الدراسية الصدمة التي أحس بها وهو يتعرف على بعض المدارس الألسنية، وبالأخص مقولات عالم الكلمة المدارس الألسنية، وبالأخص مقولات عالم الكلمة اليرس الألسني، واعتبر علاقتهما مجرد تواضع، كا يناقض مفاهيم أساسية في ثقافة البوريا (نيجيريا) التي ينتمي إليها الباحث، ومع هذا فهو يذكر فضل علماء اللغة من أمثال دي سوسير وأونغ وورف الذين ساهموا في إعلاء شأن الأدب الشفوي برفعهم من قيمة المنطوق في أنظمة اللقة.

وأخيراً يقدم الباحث مثلاً حماً مما يمكن أن يشكل فصلاً في مسرحية أفريقية: أنشيد وبكا ، وصوار ، لكنها لن تُدرك إلا إذا فهم الباحث السياق الثقافي والإنساني - فهي غالباً ما تكون جزءاً في طقوس الجماعة - وبالتالي فهو يدعو إلى المشاركة المباشرة في الحدث الأدبي عند إلقائه أو أدائه، بالإضافة إلى المشاركة في حياة الجماعة، وعدم الاكتفا ، براجعة أعمال منقولة من وسطها الشفوى وتطبيق منهج تحليل النصوص المكتوبة عليها.

۲37 أن ١٧ (١٩٩٧)

تيمة الأمومة عند الشاعرات الأفريقيات شبرين أبو النجا

تقدم هذه المقالة قراءة لأعمال مختارة لست شاعرات أفريقيات وهن على النوالي من غرب أفريقيا، وشرقها، وجنوبها، وتهدف الدراسة إلى الكشف عن السياق النقافي والفكري الذي تنظلق منه هذه القصائد، إذ تأخذ في اعتبارها تهميش دور المرأة الأفريقية في الخطاب المايعد-كولونيالي رغم مساهمتها في حركة النصال من أجل المصول على الاستقلال، وهو تهميش لا ينفصل عن التخريب الذي قام به الاستعمار في ثقافة المستعمر، وقد دفع هذا التهميش النساء الأفريقيات إلى التأكيد على هويتهن النسوية والتي تنبع من الخصوصية التهافية الأفريقية، قحمل كل تراث الماضي بما فيه من آلام وجروح، محاولة التغلب على الشعور القهري بالدونية، فإن التجربة النسوية إيضا تحمل تراثها الماضي – قبل الاستعمار – وتعيده إلى الحياة، ولا تقوم الشاعرة بإحياء الماضي من أجل النكوص، بل من أجل إعادة الانتماء، فتظهر في القصائد ظاهرة مزج العام بالخاص. ويتجلى الخاص في الإحساس المتقد بالأمومة ويظهر العام في الدور الأنثوي الذي يقوم على نقل القيم من جبل إلى آخر.

وتفسّل المقالة خصوصية الصوت الأثنوي الأفريقي، فقد تناول الشعراء الرجال فكرة الأمرمة مراراً وتكراراً في أشعارهم، إلا أنهم تناولوها بشكل عمومي وفضفاض، يجعل من أفريقيا الوطن الأم الكبرى أو المجبوعة، ولكن الشاعرة الأفريقية تناولت تجربة الأمومة في عينيتها وخصوصيتها المعيشة، فكنبت عن آلام المخاض والولادة محتزجة بصوت الطبول والإيقاعات الأفريقية، متراوحة بين الرومانسية والواقعية، ويذلك تجحت الشاعرة الأفريقية في إثبات وجودها الشعري، وأسست هوية أنشوية أفريقية متميزة عن كل من الشاعر الأفريقي وعن الهوية الأشرية الفريبة، وينها تنهيز الشاعرة الأفريقية عن الشاعر الأفريقي في خاصية الصوت، إلا أنها تلتقي معه في الهموم العامة.

"انتصاره النهائي غير مشکوک فيه": مدخل لأدب کين سارو -ويوا مارس مارثن

في كلمة ألقاها كين سارو-ويوا أمام اتحاد كتاب نبجيريا عاء ١٩٩٣، أكد فيها على ضرورة أن يكون الكاتب منخرطاً وفاعلاً في الصراع، قائلاً: "إن الأدب بجد طريقه إلى المجتمع وفي الزمن ببطء وأن انتصاره النهائي غير مشكوك فيه". ويعكس سارو-ويوا في كتاباته ونشاطه السياسي إيمانه بهذا المبدأ الذي يشاركه فيه كتاب آخرون من نيجيريا مثل تشيئوا أتشبهي وولي سوينكا بالتزامهم بمسئوليات اجتماعية وسياسية. وما قدّم سارو-ويوا أذبياً هو التزامه بحق الأقليات الإثنية وتقديم لمنظورهم على المستوى القومي

ألف ١٧ (١٩٩٧) ٧٤٧

والدولي.

شعر سارو-ربوا بترات الجماعة التي ينتمي إليها وتُعرف بأوغوني Ogoni، واعترف بأن غيرت بأرغوني Ogoni، واعترف بأن قدراته القصصية تنطلق من وظيفة النقد الاجتماعي الذي يقوم به الفن والقص الشعبي في تقاليد جماعته. وتكشف المقالة عن أثر ذلك في شعره ومسرحه وسيرته ورواياته وقصصه وكتاباته في الصحف وللتيلفزيون، والتي قام بنشر أكثرها بنفسه. وقد عالجت كتاباته قضايا سياسية واقتصادية والأخيرة منها ركزت على مطالب جماعته (الأوغوني) بحكم ذاتي داخل إطار فيديرالية نيجبرية ومطالبتها بحقوقها الاقتصادية والبيئية من شركات النفط العالمية التي تعمل على أرضها.

وتقدم المقالة تطور كتابات سارو وربوا حيث استهل حياته الأدبية بالكتابة للأطفال (١٩٧٣) مقدماً دروساً أخلاقية وشاهداً على المفارقة الكامنة في فقر المواطنين في وادي النجر وثراء الشركات العالمية التي تستغل الوادي. كما أنه تصدى للحرب الأهلية ودمارها النجر وثراء الشركات العالمية التي تستغل الوادي. كما أنه تصدى للحرب الأهلية ودمارها وللمشاكل الاجتماعية في شعرو. أما روايته الأولى (١٩٨٥) فتقدم جندياً من جماعة الأوفوني يحس بضياع هويته لأنه يشارك في حرب أهلية لا تخصه. وفي رواياته الأخرى، يسخر من الزعماء الأفارفة المجردين من الوازع الأخلاقي وكذلك يسخر من برامج التكيف الهيكلي وسياسة صندوق النقد الدولي. أما مسرحياته وقصصه القصيرة فتقدم العلاقات الإنسانية وتكشف عن الفساد في نبجيريا. وتتناول مقالاته في الإعلام هذه المساوىء أيضاً. وأخر عمل لسارو ويوا قبل إعدامه (على الرغم من احتجاج مؤسسات حقوق الإنسان) يحمل عنوان: شهر ويوم: يومهات معشقل، وفيه تشتبك السيرة الذاتية بتاريخ صراع الأوفرني من أجل حياة كوية.

وفي كثير من أعماله تجد صاحبة المقالة أن سارو-ويوا قد جاوز الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، فهو يجمع في عمل واحد بين التاريخ والترجمة الذاتية، القص والنقد، ما ` أصبح طابعاً عميزاً للكتّاب المنخرطين في هموم وطنهم. وهذه الكتابات بدورها تشكك في الطابع الفردي للإبداع وتشير إلى أن الأدب ينبع من الجماعة ويصب في تبار تعاوني.

خازمة معاناتهما: النمط الأنثوس عند هاردس ونجوجس فيرجينيا أولا

من ملامح كتابات الروانى الكيني نجوجى وا ثينجو اهتمامه بتصوير المرأة في مجتمع كينيا التقليدي وعبر مراحل التغير الاجتماعي والسياسي التي مرّبها، بما في ذلك ثورة الماو ماو، كما يصورها في الحاضر بكل إشكالياته الاقتصادية والاجتماعية. وهو يقدم أماطأ مختلفة من النساء: المراهقة، المتزوجة، العزباء، العجوز، العاملة، العاهرة - وكلهن يحاولن مقاومة وضعهن.

وشخصية ورينجا في رواية الشيطان على الصليب لنجوجي تشبه إلى حد كبير شخصية تيس في رواية تيس من عائلة إيربيرقيل لتوماس هاردي. فهاتان الشخصيتان

٨٤٧ ألف ١٧ (١٩٩٧)

تمثلان المرأة "الساقطة" في مجتمع زراعي، وهما ضحية من ضحايا الاستغلال الاقتصادي والجنسي: وتنتهيان كلتاهما بقتل المسئول عن عذابهما لاسترداد كرامتهما، ولكن هذا بدوره يؤدي إلى نهاية مأساوية. وتشكل البطلة في كل عمل مؤشراً لمعالجة المؤلف لقضية المرأة وجذورها في تحيزات المجتمع.

وفي القراء المدقفة للبحث، تجد صاحبة المقالة أنه على الرغم من التشابه بين البطلتين في هذين العملين، فهناك اختلافات تعكس قايز الواقع الثقافي ورؤية المبدع. فبطلة هاردي طفلة الطبيعة، حدسية ولاعقلائية، وهي موضوع جنسي – لا ذاتاً جنسية، فعندما تواجه استلاب كرامتها لا تعرف كيف تتصرف إزاء عارها، لأنها كائن عاطفي في المقام الأول. أما بطلة نجوجي فتتخلص من خوفها وعدم ثقتها بنفسها في حبكة الرواية وتتساط عما يجري حولها، ويتمثل فيها وعي اجتماعي. وهنا التمايز في صورة البطلة يشير إلى أن مقاربة قضية المرأة يعكس بصمات واقع أفريقيا اليوم من جهة وماضي بريطانيا الفكتوري من جهة أخرى.

بين العمامة والطربوش: الحداثة وقلق التحول في **حديث عيسى بن هشام** انشومان موندال

تحلل وتقيم هذه المقالة أثر التحولات الاجتماعية في القرن التاسع عشر في مصر، يما في ذلك مناورات الانتقال من بنية تقليدية إلى مجتمع حديث، على نص حديث عيسمي بن هشام للمويلحي وعكن اعتبار هذا النص عملاً انتقالياً أو جسراً بين جنسين أدبيين غير متزامنين: المقامة كما عرفها التراث القديم، والرواية كما عرفها العصر الحديث، فهو نص يحمل ملامح الاثنين معاً.

ويجد الباحث بصمات التقلة من بنية القديم إلى بنية المديث متواجدة على مستوى الشكل والمضمون في هذا العمل. إن ازدواجية الهوية في النص والموقف الملتبس للعمل من الزمن والمال والقانون يكشف عن تأرجحه بين مفاهيم التقدم الخطي للتاريخ والفردية الاقتصادية والقوانين العلمانية من جهة، وقيم تقليدية لهذه المفاهيم الثلاثة من جهة أخرى. كما أن شكل العمل بعكس كلا من خاقة المقامة باعتبارها حساً أدبياً معقداً ومبهماً لا يتمكن من التعبير عن تجربة الحداثة، وبداية نشوء أجاس أدبية ستقوم باستيعاب متغيرات العصر فيما بعد. إنه عمل يحمل في صميمه نقطة التحول من نهج إلى آخر.

ألف ۱۷ (۱۹۹۷)

العشاء السفلي: وجه ميزار محمد الشرگي (ترجمة وتقديم نور الدين زويتني)

يقوم المترجم بتقديم كتاب العشاء السفلي وهو رواية شعرية الأسلوب، اعتيرت حدثاً أدبياً في المغرب عندما نشرت عام ١٩٨٧، والكتاب يمثل رحلة في الزمن والذات، مليشة بالإشارات الأسطورية والأثيرويولوجية، الأفريقية والكونية. وتبدأ برسالة ترسلها ميزار للراوي مغران، ابنها وحبيبها - وهو شخصية رئيسية في الرواية - وتطلب منه أن يأتي ليزورها في القصر فليس لديها إلا ليلة واحدة (للمزيد عن الرواية وبعدها الصوفي ، واجع دراسة فريال غزول في القسم العربي من هذا العدد). في هذه الرحلة - كما يقول المترجم - يجد القارى، غوصاً في مختلف الأساطير والرموز الميثولوجية، لتصبح ميزار المرأة الإلهة بتجلياتها المتعددة: عشتار، إيزيس، ديانا، إلخ. وقد ترجم المترجم الثلث الأول من هذه الرحلة العجانيية لهذا العدد، ونستشهد بقتطفات نما جا، في هذا الجزء من الرواية الذي يسمى "وجه ميزار":

* "أمر كان، وأبدأ يعود.

لنترك الأبراج المرصعة بأملاح الشمس الغائبة، والقباب المضرجة بالطحلب الغسقي، ولننحدر نحوك، أنت الطالمة في ليلنا.

ميزارء

ذكراك تزويع الجسد وتخطف الفكر إلى إقليم حتمي.

ذكراك: نهر أورفيوسي أرقد في قرارته وأمضغ أعشابه المخصبة والسامة إلى حدود الهذبان."

* "...فتح باب الضريح ، وخرج لسان الدين أبن الخطيب) من رصاده. خرج مثلما يخرج ظل من مرآة، وكانت لحيته لا تزال كشة وخضراء. خرج وأشرف على فاس، واهبة القتل الذي هزّ الضيافة. ثم تمشى قليلاً حتى بلغ شجرة عسل بري، وتوقف قربها".

* "... ثم واصلت الكلام:

 ...سافرتُ بالليل ورقدت بالنهار، فرأيت الأخاديد المضرجة بالسوسن والغابات المبهورة باللهب القديم، شربت الدم النيء مع قبائل الكونغو، حضرت طقس الملك الميت وحصائه اللاحق به في أعالي الطوغو، وفي أفريقيا الاستوائية تعلمت العرافة وأسرار الأفعى المقدسة..."

(۱۹۹۷) ۲۵ ألف ۱۷ (۱۹۹۷)

صورة الآخر وانثروبولوجيا ما بعد الحداثة حوار مع إليزابيث فيرنيا

قدمت الباحثة إليزابيث فيرنيا أعمالاً تدخل في نطاق ما يسمى "أنثروبولوجيا ما يعد الحداثة" قبل أن يصاغ هذا الصطلح. فقد عبرت عن حضورها الشخصي في كتاباتها التي جمعت بين الأدب والإثنوغرافيا وصورت المجتمع الريفي والمديني في العراق ومصر والمغرب، وكذلك فعلت في أفلامها الأنثروبولوجية الرثانقية عن النساء الفلسطينيات والمصريات. وهي من الرائدات في مجال تقديم الآخر فقد هيأت للمستبعدين من الأضواء (النساء، اللاجئين، العمال، الفلاحين، الأصوليين) مجال الحديث عن أنفسهم في كتب مرجعية أشرفت عليها وفي أفلام سينمائية أخرجتها. وقد أجرت مجلة ألف هذه المقابلة معها تحريرياً في خريف ١٩٩٦. وفيما يلي مقتطفات مترجمة من ردودها المنشورة كاملة في القسم الإنجليزي من هذا العدد:

"لقد أشار عالم جغرافية مرة إلى أن أي مواطن في العالم العربي لا يمكن أن يطلق على نفسه مصطلح "شرق أوسطي". أوسط بالنسبة لن؟ الإمبراطورية البريطانية؛ شرق بالنسبة لمن؟ السويس؛ فعلينا دائماً أن نتذكر أن هناك بعداً إبديولوجياً في المصطلحات" و"الدراسات الإقليمية"."

"إنني أرى أن في كل روابة جيدة عناصر إثنوغرافية: فروابة صعام بوقاري لفويير تعلينا الكثير عن الحياة في الريف الفرنسي في القرن التاسع عشر، وتزدحم روابة أوليقر تويست لدبكن بتفاصيل الحياة اليومية في لندن الصناعية. لكنني أيضاً أرى أن الرابة تختلف عن الإثنوغرافيا وتزيد عليها؛ فهي عمل يعتمد على الخيال ويقدم رؤية موحدة للأديب الذي أبدعها. كما أرى أن الدراسة الإثنوغرافية تزيد على الروابة بطريقتها الخاصة؛ فهي تحتوي على معلومات وتحليلات لا نجدها في الروابة والتي تساعد القارى، على إدراك النسق الثقافي المقدم."

إن تصويرا لآخر مشكلة حقيقية في رأيي، إلا أن الجانب الإيجابي من طرح هذه الإشكالية هو فرضها، على السينمائين والكتاب والأنفروبولوجيين مواجهة قضية المدرسين والإخباريين واعتبارهم عناصر متكافئة وفاعلة في المشروع التصويري، وأنا شخصياً لا يكنني أن أصور أحداً في أقلامي دون موافقته أو موافقتها، ولكنني لا أعتقد أنه بإمكاني إعطاء من أصور الكلمة الأخيرة في طريقة تصويرهم. فلا بد أن تكون الكلمة الأخيرة للسينمائي الذي سيتحمل مسئولية الفيلم، كما أن مسئولية الشكل النهائي للرواية تقع على عائق الروائي."

ألف ١٧ (١٩٩٧)

"إن ينية الأسرة في أفريقيا لم تكن أبداً ثابتة، بل تجاوبت باستصرار مع ما يستجد من ظروف. وعلى الرغم من المحاولات التي تعرف بالحداثية للتقليل من شأن دور الأسرة وإعلاء شأن الدولة في العلاقات الإنسانية، فالأسرة ما زالت الرحدة الاجتماعية الأساسية في القارة: وهي المرجع الوحيد لملايين البشر الذين وجدوا فيها بنية مفيدة عبر القرون. إن الإسرة في مأزق اليوم، وذلك لأسباب ترتبط بحركية المجتمع وبعوامل اقتصادية وتفكك النسق القديم لعلاقات القرابة في الأسرة الممتدة. ولكن لم يظهر ما يحل محل الأسرة، ويبدو أنها تعاود التشكل وتحاول التأقل لمظروف معيشية مختلفة اختلاقاً كبيراً عن السابق."

(1497) (1497) أنف ١٧ (١497)

تعريف بكتاب العدد

(أبجدياً حسب الاسم الأخير)

تيبلة إيراهيم: أستاذ الأدب العربي والأدب الشعبي بقسم اللغة العربية، جامعة القاهرة. لها العديد من الأعسال المنشورة، من أهمها: سيرة الأميرة ذات الهسعة (١٩٨٢) وعدد من الدراسات حول القصص الشعبي ونقد الرواية. قامت بترجمة عدد من الأعسال الأجنبية. ولها الكثير من المقالات المنشورة في المجلات العربية المتخصصة.

رئدة أبو بكر: حصلت على درجة الماجستير من قسم الأدب الإنجليزي بجامعة القاهرة حيث تعمل الآن كمدرس مساعد. تعد الآن رسالة الدكتوراء في الأدب المقارن بجامعة تكساس. وتتضمن اهتماماتها: الشعر، الأدب المقارن، أدب المقاومة، الترجمة.

أصد أبو زيد: أستاذ الأنثر وبولوجيا المتفرغ بكلية الآداب، جامعة الإسكندرية. تلقى تعليمه يجامعتي الإسكندرية وأكسفورد. قام بتدريس علمي الاجتماع والأنثر وبولوجيا بجامعة جنيف وجامعة الكويت، والجامعة الليبية والجامعة الأمريكية بالقاهرة. له عدد من المؤلفات المنسورة والكتب المترجمة والمقالات. ومن بين أعساله المجتمعات الصحواوية في مصر (١٩٩٠) ورؤى العالم (١٩٩٠). نال العديد من الجوائز العلمية بالإضافة إلى عضويته بالكثير من الهيئات العلمية.

شيرين أبو النجا: حصلت على درجتي الماجستير و الدكتوراه من قسم الأدب الإنجليزي بجامعة القاهرة حيث تقوم الآدب الإنجليزي بجامعة القاهرة حيث تقوم الآن بتدريس مادة الأدب العربي الحديث بقسم الدراسات العربية بالجامعة الأمريكية بالقاهرة. لها العديد من المقالات المنشورة بالدوريات الأدبية العربية. تقضمن اهتماماتها ومجالات بحثها النقد الأدبي الحديث الحاص بكتابات المرأة العربية.

فرجينيا أولا: أستاذ مساعد بقسم الأدب الإنجليزي، جامعة الكويت. تلقت تعليمها بكندا ونيجيريا. نالت العديد من الجوائز والمنح الأكاديمية. قامت بشدريس الأدب الإنجليزي والأفريقي في كندا ونيجيريا. تعمل كمحكّمة للأبحاث التي تنشر بالمجلة العربية للعلوم

الف ۱۷ (۱۹۹۷)

الإنسانية بجامعة الكويت. لها العديد من الأبحاث المنشورة بالمجلات المتخصصة. عضو العديد من الهيئات الثقافية الدولية.

سيزا قاسم دراز: درست الأدب في الجامعة الأمريكية بالقاهرة وجامعة القاهرة. نشرت عددا من المقالات والكتب حول الأدب العربي والمقارن، ومن بينها بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية تجيب محفوظ؛ وشاركت في الإشراف على أنظمة العلامات: مدخل إلى السيميوطيقا؛ وعلى ترجمة مجموعة من القصص العربية إلى الإنجليزية، كما ترجمت إلى العربية نصوصاً هامة من النقد الأوروبي.

دايشيد دورسي: حصل على درجة الدكتوراه من جامعة پرينستون، هو أستاذ الأدب الإنجليزي ورئيس قسم الدراسات الأفريقية والأمريكية-الأفريقية بجامعة كلارك في أتلانتا بالولايات المتحدة الأمريكية. وقد نشر له العديد من المقالات والدراسات عن الكتاب الأفريقين والأمريكين-الأفريقين ومنها (بالإنجليزية) الشكل والمفزى في الأدب الأفريقي و"الوعى النقع الأدب الأفريقي والوعى النقع الأدب الأفريقي والوعى النقع الأدب الأفريقي والوعى النقع الأدب الأعلام النادعي النقع الأدب الأفريقي الدواء."

نور الدين زويتني : يدرس اللغة الإنجليزية وآدابها في جامعة أبي شعبب الدكالي في مدينة الجديدة (قرب الدار البيضاء) في المغرب. وهو شاعر، نشرت قصائد له في الملاحق الثقافية لجريدة العلم وجريدة الاتحاد الاشتراكي.

عبد الحميد الزين: درس فى جامعة الإسكندرية والجامعة الأمريكية بالقاهرة وجامعة شيكاغو. عمل أستاذاً للأنثروبولوجيا في جامعة تيميل (فيلاديلفيا)، وكتب العديد من الدراسات الأنثروبولوجية الهامة عن مصر وكينيا والإسلام ومنها كتاب المروج المقدسة (بالإنجليزية).

عادل السيوي: تخرج من كلية الطب جامعة القاهرة . كما التحق بالقسم الحر يكلية الفنون الجميلة بالقنون الجميلة بالقنون الجميلة بالقنون الجميلة بالقاهرة. ومنذ عام ١٩٧٨ قرر التفرغ لفن التصوير والرسم حيث أقام أول معرض الأعماله عام ١٩٨٠ بأتبليه القاهرة. انتقل إلى مدينة مسلاتو بإيطاليا من الفترة ١٩٨٠ إلى ١٩٩٠ واستمر في إقامة معارض فردية وجماعية بانتظام في القاهرة وعديد من المدن الأوروبية. وقد ترجم أعمال ليوناردو دافنشي إلى العربية. وهو رئيس تحرير مجلة فنون تشكيلية جديدة بعنوان عين.

محمد الشركي: حصل على الإجازة في الفلسفة. يعيش حالياً بفاس، مُشتغلاً بالكتابة والترجمة، وله عدة أعمال منها الليلة المحروسة والعشاء السفلي. ترجم أعمال للطاهر بنجلون

١٩٩٧) ألف ١٧ (١٩٩٧)

وعبد اللطيف اللعبي وإدمون عمران المليح إلى العربية، ونال جائزة المغرب الكبري للترجمة.

جون شوب : حصل على درجتي الليسانس والماجستير في دراسات الشرق الأوسط (العربي) من جامعة بوتا. حصل على الدكتوراه في الأنشروبولوجيا الثقافية من جامعة واشنطن. له عدد من الأبحاث عن أثر التنمية على الشعوب التقليدية. عمل بالجامعة الأمريكية بالقاهرة في الفترة ما بين ١٩٩٠- ١٩٩٦. ويعمل الآن بجامعة الأخوين بالمقرب.

صلاح صالع: حصل على الدكتوراه في الآداب والعلوم الإنسانية من جامعة دمشق. يعمل الآن محاضراً في جامعة تشرين في اللاقتية. صدرت له مجموعة شعرية بعنوان مدى في الكلاقية. كما نُشر له العديد من الدراسات حول الرواية العربية ونقد الفن التشكيلي في الدوريات الثقافية ، ومنها قضايا المكان الروائي والرواية العربية والصحراء.

ميرال الطحاوي: نشأت في الشرقية ودرست في جامعة القاهرة وكتبت رسالة الماجستير عن "التسرد والاغتراب في النص القصصي في الستينات" وتعمل الأن مدرساً مساعداً في كلية الدراسات العربية بجامعة القاهرة، فرع الفيوم. لها مجموعة قصصية بعنوان ريم البراري المستحيلة (١٩٩٤) ورواية الحياء (١٩٩٦) ورواية المنافع). وهي تحضر رسالة دكتوراه عن رواية الصحراء في الأدب العربي المفاصر.

جوزين جودت عثمان: أستاذ الأدب الفرنسي بكلية الآداب. جامعة القاهرة، حيث حصلت على درجتي الليسانس والماجستير. حصلت على درجة الدكتوراه من جامعة الإسكندرية. لها العديد من الأعمال المنشورة والمؤلفات، منها (بالفرنسية) شخصية محمد صلى الله عليه وسلم بين الشرق والفرب و (بالعربية) شارل بودلير رائد الشعر الحديث. قامت بترجمة العديد من الأعمال من وإلى الفرنسية والعربية. تشمل اهتماماتها الشعر الفرنسي المعاصر، الأدبي.

فريال جبهوري غزول: درست في العراق ولبنان وأوروبا والولابات المتحدة. تعمل حاليا أستاذة في قسم الأدب الإنجليزي والمقارن بالجامعة الأمريكية بالقاهرة. لها العديد من المقالات والدراسات في الأدب المقارن، وآداب القرون الوسطى والأدب الحديث، منها كتابها بالإنجليزية ألف ليلة وليلة في السياق المقارن (١٩٩٦) وأشرفت على كتاب بالإنجليزية بعنوان الرؤية من الداخل: أدباء ونقاد حول الأدب العربي المعاصر ولها كتاب بالعربية بعنوان سعدي يوسف (١٩٩٩). وقد ترجمت العديد من الكتابات الإبداعية والنقدية من العربية والغرنبية العربية والغرنبية والغرامية والغرنبية والغرنبية والغرامية والغرام

ألف ١٧ (١٩٩٧)

[ليزابيث قيرئيا : أستاذ الأدب الإنجليزي ودراسات الشرق الأوسط بجامعة تكساس بأوستن. لها العديد من الكتابات والأفلام عن الشرق الأوسط ولها اهتمام خاص بالمرأة والأسرة. من بين كشبها، ضهوف الشيخ و شارع في مواكش. من بين أفياهمها، "ثورة محجَّبة" و"إسرائيلييون وفلسطينييون". لها الآن كتاب عن العالم العربي تحت الطبع.

جيمس كليفورد : يعمل أستاذاً في قسم تاريخ الوعي في جامعة كاليفورنيا (ساننا كروز). لقد كتب وأشرف على أعمال كثيرة في الدراسات التي تتضامن فيها حقول معرفية عديدة ومنها كتابة الثقافة (بالإنجليزية).

أرتشي مفيجي: أستاذ الأنثروبولوجبا وعلم اجتماع التنمية بجامعة كوين جوليانا بهولنها منذ عام ١٩٧٣، تلقى تعليمه بجامعة كيب تاون حبث حصل على أربع درجات علمية في العلوم الحيوية والإنسانية والإجتماعية قبل ذهابه إلى جامعة كمبريدج حبث حصل على درجة الدكتوراه في الأنثروبولوجبا وعلم اجتماع التنمية. عمل أستاذا بالعديد من الجامعات الأمريكية والأوروبية والأفريقية وهو أيضا أحد الأعضاء المؤسسين لمجلس أبحاث العلوم الاجتماعية في أفريقيا (CODERSIA) وزميل الأكاديية الأفريقية للعلوم والمدير المؤسس لمركز الأبحاث متمدد التخصصات بجامعة ناميبيا. وقد نشر له العديد من الأبحاث في مجال العلوم الاجتماعية، ومنها (بالإنجليزية) العلم والإيديولوجيا والتنمية (١٩٧٩)، موا يعمل حاليا كستشار مستقل للعديد من أقسام الأمم المتحدة.

فاطعة مسعود: درست اللغة والأدب الألماني في جامعة القاهرة ، وجامعة ماربورج / لان بألمانيا الغربية حيث حصلت على الدكتوراه في الشعر الألماني المعاصر ، وهي تعمل حالياً أستاذاً مساعداً للأدب الألماني بقسم اللغة الأمانية وآدابها بكلية الآداب جامعة القاهرة . وقد قدمت دراسات في الأدب الألماني والمقارن بالألمانية والعربية حول مشكلة اللغة في الأدب الألماني من الناحية الأدبية والفلسفية منها : "التجربة الصوفية وحدود اللغة في مشكاة الأنوالي ومواعظ مابستر إيكهارت الدينية" و"قصص الأطفال لبيتر بيكسل أو قصة اللغة في وحدتها" و"الستينيات والإطاحة بالسلطة: دراسة أدبية تاريخية" و"الموت كتجربة لغرية في أعمال أرنست مابستر الشعرية الأخيرة" و"الوعي بالفنا ، والشك تجده الملغة في شعر انجبورج باخمان". قامت بترجمة قصة فنان الجوع لغرانس كافكا لمجلة القاهرة،

أنشومان مونفال: حصل على درجة شرفية في الأدب الإنجليزي من جامعة إدنيرة كما نال درجة الماجستير في الأدب المقارن من قسم الدراسات الشرقية والأفريقية بجامعة لندن. يدرس الآن بجامعة لندن وتتضمن أبحاثه العلاقات بين القرمية والأدب.

(۱۹۹۷) الت ۱۷ (۱۹۹۷)

عبد الرشيد نا الله: يدرّس الأدب الشفري والأدب الأفريقي والإنجليزية بجامعة إلروين بنيجيريا. وقد قام بالتدريس أيضا في جامعة ألبرتا بكندا. له العديد من الأعمال المنشورة بالمجلات الدوليسة المتخصصصة. شارك في كنشابة مقمصة إلى الأدب الشقوي الأفريقي(١٩٩١). وهو عضو في العديد من الهيئات الثقافية. يشرف حالياً على كتاب يتضمن عدداً من القصائد والمقالات النقدية حول بيجيريا (تحت الطبع).

فرانسيس هاردينغ: تعمل مدرساً لمادة الدراما الأفريقية بقسم الدراسات الشرقية والأفريقية يجامعة لندن. لها العديد من الكتابات عن المسرح الأفريقي، من ضعنها دراسات عن الدراما التليفزيونية وفن تحريك العرائس. لها اهتماء خاص بطبيعة التعثيل والإبداع في العرض الأفريقي.

ماري هارقن: حصلت على درجتي الليسانس والماحستير في الأدب الإنجليزي من جامعة دايتون، أوهابو. تدرس الآن للحصول على الدكتوراه بجامعة تكساس بأوستن، متخصصة في أدب الهالم الثالث والأدب العرقي. تكتب رسالة الدكتوراه عن الكاتب النيجيري كين سارو-وبوا واستراتيجيات المقاومة في كتاباته. عملت أيضاً مع عدد من الجمعيات غير الحكومية كما قامت بتدريس مواد الإعلام الإخباري والأدب والنقد عد

نيكولاس هويكتز: درس في الولايات المتحدة وأوروبا. بدرس علم الإنسان في الجامعة الأمريكية بالقاهرة، قام بدراسات مبدانية في غرب أفريقيا وشمالها وفي مصر، له العديد من المقالات والكتب بالإنجليزية والفرنسية، منها الحكم الشعبي في بلدة أفريقية: كيتا (مالي)، الإسهام الشعبي في التحول الاجتماعي، التغيرات في الريف المفاريي، التحولات في المجتمع الريفي في مصر،

الله ۱۷ (۱۹۹۷)

took up painting full-time and in 1980 held his first exhibition at the Cairo Atelier. From 1980 to 1990 he lived in Milan, Italy, where he further developed his painting techniques while holding exhibits regularly both in Cairo and in other European cities. He has translated Leonardo da Vinci's collected works to Arabic. He is the editor of a visual arts magazine entitled 'Ain.

Miral al-Tahawi received her M.A. degree from Cairo University. She is now working as an Assistant Lecturer at the Faculty of Arabic Studies. Cairo University, Fayum branch. She has published a collection of short stories. Rim al-barari al-mustahila, and a novel, Al-Khiba' and has a forthcoming novel, Al-Bathinjana al-zarqa'. She is currently working on her Ph. D. on the Saharan Novel in contemporary Arabic literature.

Abdul Hamid M. el Zein was educated at the University of Alexandria, American University in Cairo, and the University of Chicago. He was a professor of Anthropology at Temple University (Philadelphia) and wrote a number of anthropological works on Egypt. Kenya and Islam, including *The Sacred Meadows*.

Norddine Zouitni teaches English language and literature at the University of Abu Shu'ayb al-Dukali in al-Jadida (near Casablanca) in Morocco. He is a poet whose poetry has appeared in literary supplements of Moroccan papers.

Virginia Ola is Associate Professor in the Department of English Language and Literature, Kuwait University. She received her education in Canada and Nigeria. She has received a number of academic awards and fellowships and she is an advisor to scholarly journals. She has published a number of papers in specialized periodicals and is member of several international cultural organizations.

Gusine Gawdat Osman is Professor of French Literature at the Faculty of Arts. Cairo University, where she received her B.A. and M.A. degrees. She obtained her Ph.D. degree from Alexandria University. She has a number of books (including L'Afrique dans l'univers poétique de Léopold Sédar Senghor) and papers published in literary journals, and has translated a number of books from and into Arabic and French. Her interests focus on contemporary French Literature, African Francophone Literature, Comparative Literature and literary criticism.

Salah Salih received his Ph.D. degree in Literature and the Humanities from the University of Damascus. He is currently a Lecturer at Tashreen University in Syria. He published a collection of his poetry in Damascus as well as a number of studies and research papers on the Arabic novel and art criticism in local and Arab cultural periodicals.

John Shoup received his B.A. and M.A. from the University of Utah in Middle East Studies with an emphasis on the Arabic-speaking world. His Ph.D. is in cultural anthropology from Washington University in St. Louis. His dissertation was on the use of a traditional Bedouin land use system as cooperatives by the governments of Syria and Jordan. Other research has been on the impact of development on traditional peoples and from 1986 to 1988 he was the project social scientist with a development program funded by USAID in Lesotho. While in Lesotho he also conducted research on the role of traditional doctors in local decision-making and on popular culture. He taught at the American University in Cairo and is currently teaching at al-Akhawayn University in Morocco.

Adel El Siwi is a medical doctor by training who in 1974 decided to enroll in the Faculty of Arts in Cairo to study painting. In 1978 he

of Sciences, and founding Director of the Multi-disciplinary Research Center of the University of Namibia. He has published widely, including Science, Ideology and Development (1979) and The Theory and Ethnography of African Social Formations (1991). His current research interests include the ethnography of social scientific and humanistic discourse in Africa, the ethnography of African politics, the agrarian question in Africa, and gender issues. At present he is a free-lance consultant to various UN agencies.

Fatma Massoud was educated at Cairo University and the University of Marburg / Lahn, in West Germany, where she specialized in German literature. She obtained her Ph. D. in contemporary German poetry and is currently teaching in the German Department at Cairo University. She has written and published several articles on the problem of language in German literature (in German as well as Arabic), including: "Mystisches Erbebnis and Sprachgrenzen in El-Ghazalis Michkât al Anwâr und Meister Eckeharts deutschen Predigten," "Peter Bichsels Kindergeschichten oder die Geschichten einer einsamen Sprache," "Endzeitbewusstsein und Sprachskepsis: 'Grenzüberschreitung' als Darstellungsproblem in der Lyrik Ingeborg Bachmanns." She has translated F. Kafka's Der Hungerkünstler and has co-translated Grimms' Fairv Tales.

Anshuman A. Mondal obtained an honours degree in English — Literature at Edinburgh University and a Masters in Comparative Literature at SOAS. He is currently a research student at SOAS investigating the relationships between nationalism and literature.

Abdul-Rasheed Na'Allah is the co-author of Introduction to African Oral Literature (1991). He has published in international journals including Frankfurter Afrikanistische Blätter, Canadian Review of Comparative Literature, Canadian Journal of African Studies, and Journal of Religion in Africa. He teaches oral literature, African literature and English at the University of Ilorin, Nigeria and is currently on study leave to the University of Alberta, Edmonton, Canada. He is a member of the Ilorin Writers Unlimited, the Association of Nigerian Authors, Canadian and international associations of Comparative Literature. He has recently edited a book of poems and critical essays entitled Ogoni's Agonies.

puppetry. Her particular interest is in the nature of acting and creativity in African performance. She is currently Lecturer in African Drama in the Department of African Languages and Cultures at the School of Oriental and African Studies, University of London.

Mary Harvan earned B.A. and M.A. degrees in English from the University of Dayton (Ohio). Currently a Ph.D. candidate in English at the University of Texas at Austin, she specializes in ethnic and Third World literatures and has presented work on Buchi Emecheta; Chinua Achebe, and Elizabeth Gaskell. She is writing a dissertation on Nigerian writer Ken Saro-Wiwa, the Ogoni struggle, and strategies of resistance writing in the late twentieth century. Harvan also worked for NGOs and taught courses on the news media and on literature and criticism.

Nicholas S. Hopkins was educated in the U.S.A. and Europe. He teaches Anthropology at the American University in Cairo. He has undertaken a number of field studies in West and North Africa and Egypt. He has published a number of books, including Popular Government in an African Town: Kita, Mali; Testour: La transformation des campagnes maghrébines; and Agrarian Transformation in Egypt. He is co-editor of Popular Participation in Social Change and of Arab Society: Social Science Perspectives. He has also prepared a study on rural development in India.

Nabila Ibrahim is Professor of Arabic and Folk Literature at the Department of Arabic Language and Literature, Cairo University. She has a number of published works, among which are Sirat al-Amira That al-Himma and a number of studies on Folk Literature and the novel. She has translated several works and published a number of articles in specialized Arabic journals.

Archie Mafeje was educated at the University of Cape Town where he received degrees in biological sciences, humanities, and social sciences. He also obtained a doctorate in Anthropology and Sociology of Development from Cambridge University. He has been a Queen Juliana of the Netherlands' Professor of Anthropology and Sociology of Development since 1973. He has been a visiting professor in several African, American and European universities. He is one of the founding members of the Council for Social Science Research in Africa (CODESRIA), a Fellow of the African Academy

James Clifford is a professor in the Department of History of Consciousness at California University (Santa Cruz). He has written and edited influential interdisciplinary works, including Writing Culture.

David Dorsey received his Ph.D. from Princeton University, and is Professor of English and Chair of African and African-American Studies at Clark Atlanta University (USA). He is the author of several works on African and African-American authors, including Design and Intent in African Literature, "Critical Perception of African Poetry" and "Prolegomena for Black Aesthetics."

Céza Kassem-Draz taught literature at the American University in Cairo and at Cairo University. She has published several articles and books on Arabic and Comparative Literature, including *The Structure of Najib Mahfouz's Trilogy, Introduction to Semiotics* and has edited *Flights of Fantasy* (a collection of modern Arabic short stories translated into English).

Elizabeth Fernea is a professor of English and Middle Eastern Studies at the University of Texas at Austin. She is a writer and film-maker who has produced widely on Middle Eastern topics, particularly women and the family. Among her books are Guests of the Sheikh; A Street in Marrakech; and most recently an edited volume, Children in the Muslim Middle East. Her latest is: The Arab World: Forty Years of Change (written with Robert A. Fernea). Her films include "A Veiled Revolution" for Channel 4, London and "The Struggle for Peace: Israelis and Palestinians," for PBS in America.

Ferial J. Ghazoul was educated in Iraq, Lebanon, Europe and the United States. She is presently Professor of English and Comparative Literature at the American University in Cairo. She is the author of a number of studies on comparative, medieval and modern literature, including *The Arabian Nights: A Structural Analysis* and Sa'di Yusuf. She has translated creative and critical texts from Arabic, English and French. She is also the co-editor of an anthology on modern Arabic Literature entitled A View from Within (1994) and the author of Nocturnal Poetics (1996).

Frances Harding has written on different aspects of theatre in Africa, including television drama, theatre-for-development, masquerade and

Notes on Contributors

Randa Abou-bakr is an assistant Lecturer in the Department of English Language and Literature at Cairo University. Her M.A. dissertation was on the poetry of Wilfred Owen. She is currently working on her Ph.D. in Comparative Literature at the University of Texas at Austin. Her interests include Comparative Poetics, Resistance Literature and Translation.

Shereen Abou El Naga received her M.A. and Ph. D. degrees from the English Department. Cairo University where she currently teaches Poetry. She also teaches Modern Arabic Literature in the Department of Arabic Studies in the American University in Cairo. She has published articles in a number of Arabic literary periodicals. Her interests and research topics include Feminist and Gender issues.

Ahmed Abou Zeid is Professor Emeritus of Anthropology at the the Faculty of Arts, Alexandria University. He received his education at Alexandria and Oxford Universities. He taught Sociology and Anthropology at the Universities of Geneva and Kuwait, the Libyan University and the American University in Cairo. He has a number of published books and articles as well as a number of translated works, among which are Saharan Societies in Egypt (1990) and World Visions (1992). He has received a number of scientific awards and prizes, in addition to being a member of various scientific organizations.

Mohammed Chergui received his B.A. in Philosophy. He now lives in Fez, writing, translating and contributing articles in literary magazines. He is the author of a number of avant-garde works in Arabic and the translator of Francophone literature into Arabic. He was awarded the Grand Prize of Morocco for Translation.

Anthropology just as the atomic explosion in Hiroshima should not detract form Nuclear Physics. Postcolonial anthropologists in Africa have studied their own cultures from perspectives different from those of earlier Western anthropologists—at least their priorities were different. They study, for example, the impact of Western culture and the penetration of colonial powers into theirs, and consider not only the present but also the options for the future. They have extended their object of study from the small local group to wider regions and at times to the entire national culture."

"The State's attitude in Egypt to its Bedouins has mostly been unsympathetic to their needs. In fact, it has been so lacking in understanding and heavy-handed in their control, that the Bedouins distinguished between themselves and the "Egyptians," meaning the inhabitants of the Nile Valley. Only recently, one can observe an awareness of the desert as the only outlet for population explosion and thus the need to develop it. The "development" on the northern shore in the form of tourist villages will necessarily break the isolation of the Bedouins. Such projects of construction will bring benefits to some individuals and companies, but only occasionally to the Bedouins themselves."

"My acquaintance with Anthropology was accidental. It was made possible by the general cultural ambiance of Egypt in the forties, which allowed me and my generation broad and varied knowledge of different cultures. Egypt, and especially Alexandria, was a center where many intellectual and artistic currents intersected. Egyptian cultural periodicals used to publish discussions by Egyptian and other Arab intellectuals about contemporary schools of the West and the heritage of the East. From the onset, I was interested in both Greek mythology and philosophy as well as ancient Indian epics and thought. Although I majored as an undergraduate in Philosophy, I was fascinated by Sociology which was dominated then by Durkheim and Lévi-Bruhl. Reading Freud's Totem and Taboo and Frazer's The Golden Bough also directed me to "primitive" thought. I read Malinowski by chance, even before the arrival of Radcliffe-Brown in Egypt. I believe I was the first to use the term "anthropology" in Arabic, when I wrote two articles about myths and primitive thought in 1946."

"Narrative constitutes an important element in both academic anthropology and literary writing. Each tells a "story" based on elements drawn from reality, but arranging them differently; in one case to fit the goals of scientific research, and in the other that of creative fiction. Both the anthropologist and the novelist go beyond concrete reality and attempt to interpret human experience—each within the conventions of his/her field and according to a specific personal worldview. The works of the early anthropologists and some later ones—such Evans-Pritchard and Lévi-Strauss-provoke and imagination. In fact, the fieldwork of an anthropologist is a unique and exciting experience. I remember when I visited for the first time indigenous groups in East Africa how fantastic the set-up seemed to me. On the other hand, fiction presents what may happen and depicts characters representing types while an anthropological study reports real events and presents real individuals even if identified by pseudonyms."

"The fact that colonial governments made use of Anthropology does not mean that Anthropology was constituted perforce to serve colonialism. This fact should not detract from According to Clifford, one of the most pervasive allegories that persistently inform ethnographic accounts, is a structure of retrospection that may be called "ethnographic pastoral." This structure, which Clifford ties to the myth of rescue and salvage, dehistoricizes its objet locating it in a mythical everlasting "edenic" past which is contrasted with a decadent present. Primitive cultures are seen as fragile, disintegrating and losing their values. The ethnographer poses as the authority which can "rescue" these cultures by textualizing them, and examples from anthropological monographs mostly on Africa are presented. Clifford sees that this authority is being questioned now, and that this operation of salvaging denies these cultures the capacity of adapting to the flux of history and also places the ethnographer beyond the responsibility of involvement in his/her present society.

In concluding, Clifford sees that allegory is inescapable in the transformation of cultural data into text. Although the story of the transformation of the oral/aural into writing is a long and complicated story, today the world cannot be divided between literate and non-literate societies, and the authority of this transformation is not in the hands of the ethnographer but rather has become an endeavour of an intersubjective dialogue. Meanings must remain open-ended leaving interpretation into the hands of the readers, but must nevertheless be inscribed within a historical locus.

Anthropology as Vocation (Interview)

Ahmed Abou Zeid

In an interview with the foremost anthropologist in the Arab World, professor Ahmed Abou Zeid of Alexandria University, responded extensively to questions on anthropology and literature, his intellectual itinerary, his views on the Self and the Other, and on the relation between Egypt and sub-Saharan Africa. The following are translated excerpts from the complete interview published in the Arabic section.

On Ethnographic Allegory James Clifford

(Tanslated by Céza Kassem-Draz)

In this article James Clifford argues that ethnographic writing is allegorical at the level of both its content and of its form. The main problem that concerns Clifford is not the rhetorical mode of allegory as it manifests itself in ethnographic accounts, but rather the complexity of the way in which meaning is generated in these accounts.

Allegory implies both the emplotment of a story and also the multiplicity of meanings that it generates. How then does ethnographic writing comply with both these characteristics?

Clifford uses as a case study the account of Marjorie Shostak The Life and Words of a !Kung Woman. In this book he finds different levels of meaning: the life of an aging woman belonging to the !Kung tribe in the Kalahari desert is not only meaningful through its biographical element. It constitutes also an allegory of the difference of cultures and the condition of "humanity" (womanhood). The multiplicity of meaning in Shostak's account is manifested through a braided narrative that presents three different registers—each register presenting a different worldview. The first register is the data about the general framework of the !Kung ways of life, the second that of the life of Nisa (the main protagonist of the book) and the third the experience of Shostak in her relation with her informants. The structure of the second and third registers are basically dialogical.

Clifford views allegory as a narrative genre that has the potential to generate, or to displace, other stories. He questions the assumption that ethnographic accounts aim at presenting unmediated facts about other cultures, and do not see themselves as generating allegorical meanings. According to a recent critique of Mead by Freeman (an anthropologist), Mead's book, Coming of Age in Samoa, is in reality an allegory that brings into play the image of a possible America; it is a picture designed to present moral, practical lessons for American society. But Clifford looks at the critique of Freeman also as an allegory that brings into mind the meanings fastened to a universal "human nature."

started by the title and a sketch of it: a tent—allowing her imagination to visualize what takes place beneath it. The personal anxieties of the author as well as the fears of a people on the edge who are becoming engulfed by more powerful external forces are projected in the novel, as the author confesses. The heroine in the novel is a "prisoner" who in trying to escape and rebel, becomes "deformed."

The Myth of Creation in East Africa Abdul Hamid M. el Zein

(Introduced and Translated by Nabila Ibrahim)

The "Myth of Creation" in its East African formulation is the central chapter in a book entitled, *The Sacred Meadows*, by an Egyptian anthropologist who did his field work in the early seventies among the Lamu community in Kenya on the shores of the Indian Ocean.

The translator, in her own introduction to the translation, presents the outline of the book and provides the geographical and cultural context of the community in question.

The author, in this translated chapter, sets out by exposing his theoretical position which combines both Structuralism and Functionalism. Insights from Claude Lévi-Strauss and Bronislaw Malinowski as well as those of Paul Ricoeur and Victor Turner join to develop the author's notion of myth and its symbolic mode. Then the text of the myth, in its Lamuan formulation, is narrated, followed by a close reading and analysis of its binary oppositions, mediating terms, and the underlying existential contradiction at its crux. Angels, inn. light, fire, earth, wind, water, Adam, Eve, Cain, Abel, Satan, sement, etc. are the agents of this sacred narrative and cosmic drama. The textual unfolding of the myth is followed by an analysis, which makes use of the structural method and explores the semantic connotations of Swahili words and idioms to explain the logic of the symbolic exchange and the rigor of thought. The themes of unity and multiplicity and their different combinations are delineated in this analysis and the repetitions and their relation to transcendence are explained.

and the recently discovered Fayum portraits—which exhibit Greek influence in ethos and technology—in "preserving" the dead. It also analyzes African masques from the heart of Africa and discusses their "classical," abstract and symmetrical aspects. The article ends by pointing out the importance of African masques and the Oriental practice of "veiling" the royal person, as a sign of awesomeness, to Renaissance and Modern European artists.

The Ethnographic Dimension in Fiction: A Testimony

Miral al-Tahawi

In this interrogative statement, a young woman novelist from al-Sharqiyya governorate (Egypt), author of al-Khiba' [The Tent] (1996), reflects on her experience of growing up as a "bedouin" and her efforts to both understand the position of the nomadic life style vis-à-vis the central government and its literary establishment on one hand, and on the other her determination to express her own ethnic and regional specificity in a narrative discourse.

Miral al-Tahawi recognizes that the bedouin way of life—with its chivalric values, genealogical awareness, and free spirit—is on the wane. The nomads have in fact become subjugated to the center and the differentiating features of their identity have been reduced to traditions strictly guarded and customs ceremoniously exhibited, while the economic basis of their social existence has eroded. Reflecting on her own cultural heritage, she thinks of the tokens of bygone ways of life: antique swords and jewelry, photographs of tribal chiefs and a collection of songs, proverbs, tales and folk epics.

It is this "dramatic closure" of a life style that the novelist tries to inscribe in her fiction, as she says, while turning her back to the modish narrative trends and allowing her sensibility to absorb the legends and folklore of her people. However, this decision had to materialize on the level of experience, as she notes. The woman's angle, which is part and parcel of al-Tahawi's identity, offered grounds for drawing on her lived experience and the anthropological specificity of her group. She

256

The Self-The Other: Africa in the Mirror of German Travellers (1847-1923)

Fatma Massoud

The "Self" covered in this article is the German travellers—be they ethnographers, explorers, scientists or adventurers—who left Europe for Africa between the mid nineteenth-century and the early nineteen twenties. Analysis of different travelogues and experiences with the "Other" shows that these voyages explored not only the image of a native African, but also modified the image of the Self.

The article draws on insights provided by the Egyptian philosopher Mahmoud Ragab in his recent book Falsafat al-mirat (Philosophy of the Mirror, 1994) to illuminate the writings of German travellers: Heinrich Barth, Gustav Nachtigal, Alfred Brehm, Albert Schweitzer and Leo Frobenius. The article shows the changes which the "Self" and the "Other" underwent through encounters and how they were at times pitted against each other, and at other times reflected each other in the discourse of the travellers.

The Masque as Art: Africa and Beyond

Adel El Siwi

The author of this article, an artist himself, explores the significance of the masque in different parts of Africa and elsewhere in the world. His article opens by recounting a personal experience which shaped his fascination with masques. As a boy, confronted by the masque, he had ambivalent feelings: fear and reassurance.

The article asserts that the masque reveals and hides; it makes permanent and fixed what is constantly changing—namely, the expression on a face. From this perspective, it suggests the eternal and the sacred. The article also deconstructs the binary opposition between masque and face, person and persona, portrait and staged-self.

The article describes the features, roles, emotional functions, and development of masques: Pierrot, Harlequin, and that of the Clown. It analyzes the significance of the masques in Pharaonic Egypt

Private Experience as Expression of Socio-Political Reality in the Poetry of Dennis Brutus and Mahmoud Darwish

Randa Abou-bakr

This article deals with the poetry of Dennis Brutus (South Africa) and Mahmoud Darwish (Palestine) with the purpose of examining how the two poets turned private experience into public statement. The two poets, known for writing basically lyrical poetry dealing mainly with personal experience and private meditation, have nevertheless managed to produce poetry that is strongly intervoven with their countries' predicaments and their people's concerns. This was not the result of simply integrating personal and political themes, but was more the outcome of a conscious endeavor affecting the two poets' techniques and choice of artistic tools.

The article starts with a brief introduction shedding light on the socio-political background of the two poets, and giving brief notes on their lives. Then follows a discussion of the role of the tension between the private and the public mode in resistance poetry.

For the purpose of studying this tension, manifest in the poetry of the two poets between those two modes of expression, four broad thematic areas are designated. Those represent essentially private experiences: male-female relationships, man's relationship to nature, prison and exile. Under each of these topics, representative poems of the two poets are analyzed. The analysis focuses on the techniques employed by the poets to maintain the tension between public and private modes of expression. Such techniques include the varying of voices, the use of the mask, symbolism, metaphor and irony as well as the varying of syntactic structures.

The article contains translations of extracts from several poems by Brutus, which might provide the reader of Arabic with an introduction to the poetry of Dennis Brutus, who writes in English.

mystic power—whether the glorified shrine, the possessed young man or the woman fortune-teller—are stripped of their supernatural halos. In this case, the concern with the Sufi element is subverted by a realism that aims at demystifying rather than reinforcing popular veneration for "sanctity."

African, Arabian and French Folk Epics Gusine Gawdat Osman.

This comparative study presents influential epics in three traditions revolving around the following heroic figures: Sundiata of old Mali and West Africa, 'Antara of pre-Islamic Arabia, and Roland of Medieval France. After giving a brief summary of each epic and the role of rhapsodists (griot, rawi, troubadour) in its development, the author of the article shows how the epics' narration served ideological purposes related to the historical period in which they were formulated or revived. Historical facts were changed in Chanson de Roland, replacing the Basques by the Saracens, to fuel enthusiasm for the Crusades. 'Antara's valor went beyond its tribal setting to become an exemplar of Arab-Islamic heroism fighting the Other. Sundiata is endowed with magical powers and seems like a superman. He was at first weak and helpless but became an extraordinary hero, thanks to the powers of the smith.

The Epic of Sundiata was recounted and inscribed in this century to recall the glories of the historical ancient Kingdom of Mali and to symbolize the conviction that Africa can raise itself up—like the protagonist in the folk epic—and overcome colonialism. The movement of "Negritude" helped revive this epic and charge it with an ideological role in the struggle for independence and cultural identity.

The author of the article proposes the possibility of the earliest hero, 'Antara, as a paradigm which affected the construction of the African and French hero, despite the differences in the poetics and politics of these three epics.

The Sufi Novel in the Maghreb

Ferial J. Ghazoul

The distinctive contribution of the Maghreb to contemporary world literature is its formulation of a "Sufi novel," where the sacred dimension and the narrative plot intertwine. Such novels have been written by novelists of the five countries of the Maghreb and are shared by both genders, different generations of writers, and Maghrebi writing in both Arabic and French.

This concern of Maghrebi writers with mysticism and the sacred is not surprising for the history and culture of the Maghreb are permeated with Sufi ways. However, the approach to the sacred varies in these novels reflecting individual temperaments as well as the significance of the place and time of writing. The article investigates how the mystic novel in the Maghreb is shaped by analyzing an example from each of the five countries of the Maghreb.

Nazif al-haiar (When the Rock Bleeds) of Ibrahim al-Kuni (Libya) focuses on totemism while evoking ecological and ethical concerns, wrapped up in Sufi and mythic discourse. On the other hand, Mawlid al-nisyan (The Birth of Oblivion) by Mahmud al-Mas'idi (Tunisia) has a philosophical focus in its mystic orientation, in such a way that it can be identified as Islamic existentialism. As for Loin de Médine (Far from Medina), written in French by Assia Djebar (Algeria), a preoccupation with history predominates; the novel sketches the rise of Islam, emphasizing the role of women in Arabia in general, and in the family of the Prophet in particular. Diebar extracts scattered references to women by Islamic historians, and complements this elliptical narrative with her visionary imagination. Al-'Asha' al-sufli (The Subterranean Supper) of Mohammed Chergui (Morocco), reads like an extended ritual, where the protagonist is initiated into the secrets of a profound relationship (see the translation of a chapter from the novel in the English section of this issue). This journey into the depth of the soul with its lyrical and mystic tones qualifies the novel as "ritualistic." In the novel entitled Al-Qabr al-majhul aw al-usul (The Anonymous Grave or The Origins), the author Ahmad Wuld 'Abd al-Qadir (Mauritania) depicts—with a sociological/anthropological eye—the tribal divisions in Mauritania in the mid nineteenth century before the advent of colonialism and modern technology. Narrative agents endowed with

Abstracts of Arabic Articles

Mythic Manifestations of the Sahara in the Arabic Novel

Salah Salih

The Arabic novel has dealt with the Sahara in various ways: contextualizing the plot and characters within it, basing an episode on it, or using it simply to provide an aesthetic function. Furthermore, the inclusion of the Sahara in the Arabic novel has not been a matter of content only; it has affected the horizon of the work and enriched its dynamics. Despite the realism of the Arabic novels which dealt with the Sahara. most of them present the desert environment-topographical, botanical, zoological and cultural-in a fantastic light and present characters living in the Sahara and their dress, behavior, traditions and rites as strange and exotic.

While the Sahara has given rise to the mythic motif within the realistic depiction, the variety of ethnic groups inhabiting the Sahara on its north and south, east and west, as well as the penetration of both Islam and Christianity into the Saharan cultures prevented the presentation of a common mythology.

The works examined are by nine writers from African Arab countries: Ibrahim al-Kuni (Libya), Gamal al-Ghitany and Sabri Moussa (Egypt), Tayeb Salih, Makki Muhammad 'Ali and 'Umar al-Hamidi (Sudan), 'Abd al-Hamid Haduqa (Algeria), Mahmud al-Mas'idi (Tunisia), and Ahmad Wuld 'Ab al-Qadir (Mauritania).

Alif: Detailed studies of individuals—through life histories and biographies—appear to be popular choice among scholars who try to avoid essentialism and stereotypes. Has this trend negatively affected theory building in Anthropology?

Elizabeth Fernea: Life histories and biographies add to our understanding of different cultures. They are important, neglected genres which can only contribute to our information about human beings. Theory-building is crucial, but theories are empty (if interesting) without data. And life histories and biographies provide data.

Alif: Ethnographic writing has been increasingly identified as literary genre in view of its more recent concerns with narrative, verbal eloquence and self-reflexivity. Has Anthropology become Literature?

Elizabeth Fernea: I do not think that anthropology has become literature, any more than I think literature has ever been or will ever become anthropology. I believe, however, that the writing of anthropology has benefited from the new concern with narrative, verbal eloquence, and self-reflexivity. And why not? A better-written ethnography is certainly to be hoped for—the audience, the reader, the student, can only rejoice when such a thing happens. Think of Amitav Ghosh's work, of Thomas Belmonte; wonderful ethnographies, eloquently written. We all benefit—reader, student, the general audience, the discipline itself.

Alif: Can we do without the notion of "culture"? If not, are the components of culture the same everywhere—say in Africa and America?

Elizabeth Fernea: Today many are arguing that the notion of "culture" is an excuse not to talk about race, and problems associated with racism. This may be true, but the concept itself is a useful tool, I believe, to let us think about the Other. It is one way to get our heads around the idea of the Other, to learn to respect the Other. And that of course should be the goal of both anthropology and literature!

Elizabeth Fernea: All scholars have political commitments, whether or not they are expressed, and such commitments do come to bear on their work. I sincerely believe this. In the Arab world and in Sub-Saharan Africa, the artist's political commitment may be harder to express, may put the scholar in danger, may endanger his family. We in the west are fortunate to be able to express our commitment, but I think we also have a responsibility to our students and our readers to explain the place of that commitment in our work.

Alif: What is your position on censorship? Does it have a role at all? Are you aware of efforts that have been made to censor or silence your own work, in whatever medium?

Elizabeth Fernea: Censorship is to be deplored, wherever it appears. I think there are serious problems concerning such issues as children and pornography, but is censorship the way to handle it? As for my own work, yes, there have been subtle efforts to discourage me, particularly in my efforts at film production. How? Funding, transmission of final product, reviews, etc.

Alif: Much of your writing revolves around women, children, in short, the family. Are you optimistic about the long-term role of the family in Africa? Is that role likely to evolve?

Elizabeth Fernea: The structure of the family in Africa has never been fixed in place, but has always responded to new conditions. Despite so-called modernist efforts to devalue the role of the family and overvalue the role of the state in human affairs, the family remains the basic social unit throughout the continent, the only recourse for millions of people who have found it a useful structure, throughout the centuries. The family is in trouble today, thanks to a mobile society, economic factors and the breakdown of the old extended kin system. But nothing else has appeared to replace it, and it seems to be regrouping and attempting to accommodate itself to vastly changed conditions of life.

enterprise. I would never film anyone without his or her consent, but I am not quite sure that I would give the subjects of a film a final say in how they are represented, once they have agreed to be filmed. The final word must be the film-maker's, who must then take responsibility for the film, just as the novelist takes responsibility for the final form of the novel.

Alif: It has long been recognized that films that focus on individuals have a particularly powerful dimension. Films allow these individuals to speak, as it were, directly to the audience, in a way that is not possible either in anthropology or in literature. Yet the filmmaker still controls what is shown on the screen and orients its presentation. What are the pros and cons of organizing films around interviews in contrast to films that focus on events and processes? Is multivocality a false dream?

Elizabeth Fernea: Multivocality is not at all a false dream. But films are not static. They offer a powerful medium for the presentation of ideas as well as people and images. And the final product must engage the viewer if it is to succeed. Thus events and processes move the film along, I believe; the speakers who are interviewed on screen give weight and clarity to those events and processes. The individuals who are interviewed do indeed speak to the audience directly, and through subtitles when languages differ. Subtitles are not ideal, but I prefer them over the "dubbing" voice-over. The viewer sees and hears the subjects actually speaking.

Alif: The world's problems are many, and are apparently not diminishing: Problems of refugees, problems of peace-making, problems of development, problems of understanding, among many others. Must the scholar have a political commitment, or is it only one option among several? Do you feel that the choices a scholar faces are different in Sub-Saharan African and in the Arab world? What kinds of contribution can a scholar and humanist make?

248

good deal about nineteenth century French provincial life; Dickens' Oliver Twist is full of the detail of everyday life in industrial London. But I would also argue that a novel is different from, more than an ethnography; it is a work of the imagination, a single vision of a writer, an artist. And an ethnography offers more than a novel, in its own way; supposedly it contains information and analysis not present in the novel which helps the reader make sense of the cultural pattern described. In my own teaching, I have tried to demonstrate some of the similarities and differences between the two genres. For example, I teach a graduate seminar in English, which is cross-listed in both comparative literature and Middle Eastern Studies, called Ethnography and Literature: Perspectives on the Middle East. I ask students to read both an ethnography and a novel about the same culture so that we can see differences and similarities in the way the text is presented by the writers, the use of detail, the supposed intent of the writer, etc. For example, we look at Père Ayrout's The Fellaheen together with Abdul Rahman Sharkawi's The Earth. We have looked at Sir Walter Scott's The Talisman in contrast to T.E. Lawrence's Seven Pillars of Wisdom; at Joe Pierce's A Turkish Village with Yashar Kemal's Mehmet My Hawk.

Alif: There has been a good deal of discussion in recent years about a "crisis of representation" in anthropology and the humanities generally. Some of this has centered around the contrast between written and visual images, some of this around the question of who has the right to represent another—see, for instance, the exchange of letters about a recent film-in-progress by John Marshall on the "Bushmen" of southern Africa in the Anthropology Newsletter, May 1996, where one of the underlying issues is whether the people who appear in a film should have a final say in how they appear in it, or whether that responsibility is ultimately the filmmaker's. How do you situate your present and future work within the framework of such a debate? Do you agree that this is an ethical issue?

Elizabeth Fernea: The crisis of representation is a real crisis, I believe, but the good side of it is that it has forced film-makers as well as writers and anthropologists to come to terms with their subjects and/or informants and consider them as equal players in the

a means to that end. Postmodernist anthropological writing, with its emphasis on the presence of the anthropologist as a figure in the text. with all its emphasis on reflexivity, is clearly a reaction to the old patterns as well as an admission of the presence of the Self in the account of the Other. It is interesting to note that many ethnographies from earlier periods contained long introductions, in which the anthropologist himself or herself did indeed write brief accounts of the problems of the field experience. Such introductions provided the only space for the anthropologist to express his concerns for the Other in a discourse strictly regulated according to long-held norms. Today this is changing, as the requirements of the discipline have changed. One might suggest that the presence of women in the field as anthropologists themselves, rather than just as wives anthropologists, might have had something to do with it. Of course, recent recognition of the voices of the Other as important in recordings of oral narratives, in translations, is apparent in many fields. Academe is clearly changing-and for the better, I believe.

Alif: African fiction—north and south of the Sahara—is often taught in the West as an anthropological and cultural source (Chinua Achebe's Things Fall Apart is a prime example). Do you approve of such practices or do you see in them a reductive displacement? How can the mine of ethnographic material and anthropological insights in African narratives be used effectively? Does it need to be juxtaposed to fieldwork monographs? In your own teaching of literature, how do you combine ethnography, fiction, history, politics, etc. Can you give examples?

Elizabeth Fernea: Using fiction as a source of cultural and anthropological data is common these days; African-American fiction is seen as a source of information about life in the ghetto, women's fiction as a source of what women's lives are really like, and so on. This is clearly a worrying phenomenon and has reductionist overtones. But it has happened, I think, as people in many parts of the world are struggling to try to come to terms with the wealth of new information, new peoples, new cultures that have become part of what is often termed the global village. I would argue that any good novel contains ethnographic elements: Flaubert's Madame Boyary tells us a

relationships between North Africa and Sub-Saharan Africa. I think this is quite simply a matter of my following western definitions of area studies, and also a result of my own experience, which has been in areas north of Sub-Saharan Africa. But we must also remember that the west has been defining "area studies" for some time, and, in one way or the other, we in the west, including myself, are the product of those definitions. A geographer once pointed out that no one living in the Arab world would call themselves a Middle Easterner. This is a term invented by the British. Middle of what? The British Empire! East of what? Suez! So, we must always remember that "terms" and "maps" and "area studies" have an ideological component.

Alif: In Edward M. Bruner's introduction to Anthropology and Literature, edited by Paul Benson (Urbana: University of Illinois, 1993), there is an explicit reference to you: "It is no accident that women married to anthropologists (Marjorie Wolf, Marjorie Shostack, Edith Turner, Elizabeth Fernea, Laura Bohannan), have produced rich accounts of the field experience—possibly it was the only space available to them in a discourse dominated by masculine conceptions of the discipline. Husbands would do the ethnography and wives would tell the story of the field experience" (p.5). What is your reaction to this and to the gendering of writing and making one subgenre the domain of men and another the domain of women? Do you see postmodernist anthropological writing as "androgynous," or simply a belated admission of the presence of the Self in the account about the Other?

Elizabeth Fernea: The gendering of writing is scarcely the province of anthropologists alone. "Women's writing" in many cultures, including the west, has been seen as being concerned primarily with the domain of women, that is, the domestic sphere, and hence devalued. But Bruner's introduction also neglects to point out that the anthropological field experience, with all of its problems and failures, has until recently been regarded as totally unimportant to the anthropological enterprise. The anthropologist was expected to produce a "scientific" monograph, or at least one as free from subjectivity and personal feelings as possible, as objective as possible. This was the important part of the work; the field experience was only

Representation and Postmodern Anthropology

Interview with Elizabeth Fernea

Elizabeth Warnock Fernea has been doing "postmodern anthropology" before the term was coined. She brought in consciously the first person in her ethno-literary accounts of rural and urban life in Iraq, Egypt and Morocco; and in her anthro-documentaries on Palestinian, Moroccan and Egyptian women. She has been a pioneer in the field of representation by allowing the Other (woman, refugee, worker, Islamist) to speak for themselves in her influential edited books on Middle Eastern culture and in her films. She has kindly granted this interview to Alif, which was carried out in writing in fall 1996.

Alif: Your prolific work, which includes authoring as well as editing, has covered essentially the Arab World (Mashriq, Maghrib and the Nile Valley) and to some extent non-Arab Middle Eastern cultures (Turkey, Iran and Afghanistan). Implied in your trajectory is the underlying cultural affinity, if not unity, between North Africa and Western Asia. You have not explored—in your writing at least—the relations, analogs and correspondences between North Africa and Sub-Saharan Africa. Does this reflect a stance, say privileging history over geography, religion over economy, etc.? Or is it a matter of going along the lines of western academic area studies, which have traditionally separated the African continent into North Africa and Sub-Saharan Africa, while joining the Arab World with Turkey and Iran into a single department?

Elizabeth Fernea: My work over the years has indeed been concerned with the Arab world, and to some extent non-Arab Middle Eastern cultures (Turkey, Iran, and Afghanistan). I have not explored

The pink drops increased on the flesh of your leg, as if you were walking with your words, or as if inside you a lot of shadow-plays were moving mercilessly about.

You put your glass on Persephone's hand, and kept toying with your hair for a while, then you gripped the juniper tree behind Tammuz and resumed your speech:

— I became sure in the end that whether the matter concerned the tribes of Tarahumara or the Atlas or the Congo, or Ethiopia or Mesopotamia, the moment remains the same, yet still another that is ever self-fertilizing and avid for the coming next that will fertilize it whether it be love or death, a moment haunted with parallel and ripe moments I feel so fertile in my body that the green blood bursts forth joyful with the thickness of its own roots and the radiance of its wakeful light the blue milk pours forth so that I smell the fragrance of its herbs and its viscous softness fills me.

You took your glass and got up, you went close to one of the windows and opened it, whereupon I realized it was a balcony's door, a door leading to a garden-yard which appeared spacious and illumined with plants.

Suddenly you turned to me and said:

- Moghran ... I love you further than the milk I breast-fed you.

You, then, returned to the middle of the room, put your empty glass on the table and said pointing to the balcony's door:

— There's the way to my garden-yard ... I see in your eyes that it summons you. ... Come on then, do not evade a place that summons you, for my place is wherever you are... go forth and wander about while I enter the toilet, we shall sup after your return.

perceiving me in the same place close to the oleander, with the same braid of hair plaited with dourn-ribbons and that she talked much to me ... I told her look at my body, my breast, I was not like this; she then said that the moon could perform all these deeds during a single night, and that without it blood would not have fermented within a female's body, all right I said, and my voice, not like this was my voice; she, then laughed till she trembled and said that in my depths she heard the same wailing ... In short I staved with her for some months and once more the nostalgia for traveling awoke in me, it awoke violently this time, as if my origins recalled me mercilessly, so I sailed towards Latin America, I sailed on board of a trade-ship that carried carpets, dates, and camel's meat after its captain accepted me as the voyage's cook ... I was the only woman amongst twelve sailors. and you can fancy the secret violence that shook the journey, for the isolateness of the ocean, the smell of salt, the dazzled eyes of fish, the night of the magic-haunted depths, and the aqueous bushes, all this was liable to inflame the body of each of them, and the game of minor seduction started, they began to visit the kitchen with and without reason, while desire kept unsteadying the sound of their voices and upsetting their movements, so I settled the matter and to each of them I fixed a day that he would spend in my company in the kitchen assisting me in the peeling of potatoes and the cleaning of fish, and once we finished I slept with him in a manner whereafter he would never dare return to me. I slept with them all and when the ship anchored at the coast of the Amazonian forest I penetrated deep into the country of the red Indians before the Yankees coming from the north left it waste, I crossed the Sierra Madre, the Mountains of the Mother, and ascended straightway to the tribes of Tarahumara where I attended the delirious rituals of the pevote, the plant would be picked according to a strict lunar calendar, then distilled and drank during a luxurious ritual ceremony, a ceremony wherein the bodies joined their total madness, I then discovered the Aztec's sacrificial pyramids in the plains of cactus with the blood of offerings still glowing on their upper stairs, the blood spilled for the god Sun, and I saw the bird-serpent Quetzalcoalt hatching its fabulous eggs and then forgetting them in its dreadful hatcheries ... I stayed a long time with the tribes of Tarahumara so that I learnt the unlimited powers of grass. of the forest, of smell, of the body weighted with symbols, and of the major beginnings.

Africa I learnt divination and the mysteries of the sacred serpent: so I would anoint my body with oil and enter the temple built of red bricks where the sement stands erect over the sacrificial stone, then I would lie down underneath its look with my hair disheveled while chewing manioc's leaves, and would not quit my place until the serpent writhed and bit its own tail as a sign of eternal return and life which is fertilized by death. In Egypt I discovered Isis performing the mourning rituals in the upper Nile and close to her were the cages of flying swans while Osiris with his body strewn down to the subterranean sources dreams of his sister and beloved. Yet beyond the Red Sea the fumes of Asia rose so that the tomb of Gilgamesh shone and in his bosom the amazing plant blossomed, heaven's ox raged and the scourges of the gods burst on the legendary horses drawing the wagons of Ishtar who sought access to the portals of the subterranean world so as to recover Tammuz from Persephone's hibernal hospitality. But Sybil's ritual shook me, Sybil lying in her temple and close to her son and lover Attis plaiting her hair, around them were wheat, honey, and oil, outside the deserts were wakeful.

You went back to the wooden closet and filled our glasses again.

When you presented the glass to me I grasped your soft fingers and seated you beside me so that the loincloth got removed from over your leg.

On your flesh were pink and glistening drops I could not that night distinguish whether they were drops of sweat or of wine.

You said turning your glance towards the distance while your hair kept undulating because of the breeze:

After your departure I went back to Tudra, my southern village and remained for some months in the company of the old sorceress who brought me up and tattooed me, imagine, she welcomed me with the same absent face as if I had not left her ten years before and when I told her what had come to pass, she did not believe me; she said that whatever befalls us is but pure fantasy and that it is the spectres who govern the earth, she said she kept

- Here?
- Not at all, in the south...
- Dates' beverage is also from the south. Does everything you possess take place in the south?
- Yes, I am southern...My memory and body are southern, and whatever thing I was given originated from there.
 - But how?!
 - How I came to Fes?
 - Yes...
- As the wild pelican visits the northern country...That happened a long time ago... He took me from the straits of Tudra. His blue turban and reddish beard made him closer to the traits of a steppenwolf. He was a merchant of salt and a collector of manuscripts. He took me in his caravan and ascended to where he sold his salt and enriched his collection of manuscripts, Fes, then let me choose my own residence whereupon I chose this house. He used to visit me whenever the caravan arrived...This happened a long time ago. Afterwards the merchant with the reddish beard died, so I remained alone here, and I read his manuscripts but did not quench my thirst. Thereupon I traveled a lot into Africa and Asia and at my return I obtained you.

You got up, approached a window and sent your glance through the herbaceous darkness towards the distance.

Then you resumed your speech.

— In the journey I discovered my profound face and surveyed my other body, I surveyed my own reality. I traveled by night and slept during the day so that I saw the grooves imbrued with lilies and the forests dazzled with the ancient flame. I drank raw blood with the tribes of the Congo, attended the ritual of the dead king and his horse overtaking him on the heights of Togo, and in tropical

I crossed the door after you and found myself in a big room with circular windows from which the leaves of Jasmin and marvel of Peru hung. In the middle, on a huge carpet which portrayed the delight of Persephone at Tammuz's descent, there was a round table of engraved wood surrounded with rugs and cushions.

On the left side was a wooden closet of middle height with doors of glass and on it baskets of bread, dishes of meat and quince, the green salad, grapes, and water carafes were laid.

You stood in the middle of the room so that light poured over you from a lofty chandelier.

You said shaking with a happy motion:

- The night is still long, we would not have supper now.

You said, approaching the wooden closet and opening it:

- Let's drink wine.

You produced red bottles and glasses, then you filled two glasses which we took and sat us on the cushions.

A nocturnal breeze redolent of Jasmin and marvel of Peru blew. I fixed my eyes on the carpet on which appeared Persephone's hair blown back and her face looking dazzled towards the stairs where Tammuz emerged garbed in his own wounds. Beside her the wild boar rested, whose stab had been a bridge for the descent.

You said thrusting your fingers into Persephone's hair.

- I favor this carpet, and I favor much this fundamental scene.
 - You bought it? I asked you.
 - Nay, I wove it myself, you replied.

armpit vibrating under my arm. The copper lantern was behind us so that our shadows showed on the green mosaic while the lantern's dark light deepened them.

You said indicating the loose skin covered with its dark fluff.

— This is the wild ox I slaughtered in the night of your baptism, for I baptised you by night... I still remember. It was winter, yet I cut your hair at a barber's near the benna's market, afterwards I bought big green candles which I took to a nearby and unfrequented cavern, a cavern that until now none knows but me; it is therefore my own cavern, and there I lit seven candles which I placed tightly inside the cavities of the cavern, in the spots where the profound grass glimmers, then I sprinkled the hot blood of the ox and called out to the spirit

of the depths: "O spirit of the depths, let the name of the child born in thine vicinity be Moghran. Thine are the candles, the blood of the ox, and the sacrificial names, thine is the dark saps' marvel."

We pursued our walk towards the arched door till we were at a short distance from the red ivy, you then said:

— Your circumcision took place in the same night, after my return from the cavern...I remember that in the previous night Abraham visited me and said: "Do not forget my sign"...I also took you to the shrine of Sidi Ahmed Tijani

and knocked at its guardian's door, when he came out I spoke to him of my plight which he took upon himself.

Your speech carried me to the homeland of primeval blood, the wound's luster in the desert's darkness, the field of patriarchal flowers, Abraham planting the sand's tree, and myself smelling my blood pouring out during your absence...

Near the fountain my phallus shivered and submerged in water, I saw a shadow on the marble.

You dropped my arm and grasped the ivy's branches, then before crossing the door you turned to me and said joyfully:

- Come on, follow me!

You stopped walking as your dazzled face glowed with a luminous smile, and after glancing inside the entrance hall concerted to the stairs' threshold, you resumed your speech.

— You know, you don't remember, do you? I many times in this house, undressed you and stripped myself naked before you, and how much we together played. I would crawl mewing after you like a huge cat, and at night we would go out to the wakeful noria behind the house and sit down at its edge. Then we would start gathering the eggs of water-reptiles till our hands became green with viscid alga... Then when the moon showed we would cast ourselves on the grass imbrued with the saliva of turtles that were numerous at the time and I would carry you on my back and run crawling on four like a nocturnal reptile dazzled with light.

You walked back and sat down beside me, whereupon you held my face between your palms and said:

— All this happened while I had not given you a name yet. Islam keeps the infant unnamed for seven days, and I for seven years kept you thus, because you were with me, close to me. I did not give you a name until separation had been decreed. I said I should place you under a peculiar sign that would illumine you for me whenever I returned, and the name is that mysterious sign which would gleam in the night of its donor.

You took my arm under yours and raised me. You led me towards a back door in the hall, one which I had not seen yet, and at its dark threshold you stopped me. You preceded me into the corridor and lit a lantern suspended from the ceiling. Then you came back, took my arm again and led me into the illumined corridor.

The corridor was spacious and long, and at its extremity was an arched door on whose fierce engraving the branches of a red ivy poured. Alongside the corridor a lustful perfume rose mingled with the odour of some oriental incense, while in the corner on the right appeared the skin of a wild ox and above it a bow and a quiver.

We stood in the middle of the corridor, the softness of your

You turned suddenly around and looked fixedly at me till the gobjet shivered in my hands and my eyes darkened.

I realize now the immensity of that gaze, and the degree of its own anticipation of the sacrificial ritual that lay in the womb of that night, for between the donor of the act of hospitality and the latter's recipient there is a sublime promise preceded by its own vision.

You said:

— Before I left you, we had already, you and me, spent seven years in this house so that on farewell's eve I had become sure that an ever-recurring pledge had been shaped between us.

You said rising and walking a little, while your loincloth lay heavy with your body:

— I received you wrapped up in your first swaddles. I took you and gave you my breast before its own milk had fermented. How you hurt me and how you caused me to bleed! The last part of the night always verged on a she-wolf with bleeding udders, and close to me a wild child whose mouth and fingers were imbrued with my blood—red milk, your out-cry always accompanied with my wailing while both derived from a land other than this one. There I felt that we had been bound together while only a greater and graver wailing could bring us redemption.

You got close to the forest of candles and replaced the ones about to go out, then looked up in my direction and resumed your walk saying:

— In that epoch, Kasbat alNouar was a passage- way roaring day and night with bodies and live-stock, so I would take you out to see the salt-laden caravans rising from the desert together with the processions of slaves carrying jugs of rancid butter and sacks of charcoal and taking them to the palaces down. I still fancy the daggers, the turbans, the saddles, the dung of mules, the copper-pitchers, the bunches of dates, the pots of wild honey, and the sun-burnt faces shading under the ramparts and drinking minted tea.

embellished with tar.

I looked at you and saw you fixing your glance with a painful ecstasy of love on me, as if confronting a tormenting hardship, one among the many due to the over-crowded genealogy between us; or suffering the difficulty of ascent from a subterranean kingdom that kept secretly drawing you back.

You said, handing me another goblet and taking the same:

- Moghran, promise me to understand my madness tonight, for I am overcrowded with you.

I grasped your fingers sealed with light and pressed them.

Meanwhile the smell of ambergris and sacred benzoin became fragrant.

I said while fixing my eyes on your face.

— I, too an overcrowded with you, Mizar... In the past I was overcrowded with your absence, and now with your presence. I traversed a desert of bodies, faces, visions and wild herbs and here I am abandoning it towards you.

You exclaimed saying, while placing the goblet in the cavity between your thighs:

- No! Never will you abandon that desert, for it is yourself, and what happened was necessary to both of us. Then you added glancing at the candles:
- I left you young and traveled so as grant you the luxury of this saharan traverse, the traverse across the others together with the vibration with all the follies which shaped your actual face, for it is sublime separation alone that cures of law.

with me.

the dregs.

When I sipped from the goblet, a pungent taste I had never faced the like before, stung me; a taste painful to the extremity of losing the tongue.

Yet I saw you drinking your goblet all at once.

You said:

- You should start along with me by drinking this desert's beverage.

You said, while taking the goblet from my hand and approaching it to my mouth:

 I picked the bunches of dates, milked the wild she-camel, and searched for wild canella during seven nights.

You, little by little, made me drink ancientness unto

When you withdrew your hand, the ergs of the Hammadas had already left me moist, and in my tongue sands and legends reverberated.

A tongue which became a pass-road to forgotten caravans whose drum-beasts made a deep echo and an exotic reverberation, hairtents rise from the saharan womb rise she-camels, falcons, veiled faces, well-waters, fires burn in the night of howdahs exhausted with harem females between whose thighs the violence of tribes blossoms tongues gather in multitudes genealogies reel the cycle of blood is risen from the night of the circumcised phallus to that of the ripped apart vagina wines pour out sands traverse that which is untraversable between turbans and beards swords dream of the clans' sleep eagles perch in the darkness of hatcheries.

The hall was very large about us, and on its green-mosaiced floor copper huribles were stacked up and carpets spread out, while from the granite wall daggers and doum-palm carpets hanged. To the right of the door was a huge pot of camomile and near it a water jug Your face was a primitive night haunted by the shadow of the supernatural and of lustful pain. I fixed it with a thorough gaze whereupon I experienced a moment of uttermost hurl, foolish hurl in an immense and joyful horizon of formation. Your arms seized my fall, pressed me to the pyramids of your breast, and then trailed me to the centre of the hall where they seated me on the Berber carpet surrounded by candles.

You sat beside me so that light deepened your reliefs and shades. The softness of your non-human flesh appeared through the side-slits of your loincloth.

You said:

- I am happy you remembered Mizar.

You said:

— My blood is wakeful with your sight, Moghran!

I said:

- The effects of forgetting confuse me still.

Amazed you wondered:

— Forgetting?! No, there never has been any forgetting, but a predestined absence, and you were with me in that absence. We were bound together with the depth of what separated us.

Then you added while bringing close a small table on which some wooden goblets were arranged with, in the middle, a flagon of Juniper Wood.

- Forgetting is impossible.

You raised the flagon and poured out an insipissated beverage the colour of canella, then you handed the goblet over to me, saying with a smile:

- This is dates' beverage. I brought it from the south

Alif 17 (1997

I pursued my way with strange laxity till a violent feminine perfume shook me, a perfume derived from some sylvan alchemy and fraught with saharan effects. It shook and enveloped me without mercy, joining me eventually to its course.

It was not a perfume. It was a circulatory convulsion shaking whirlwind—like the house, the trellises, the secret waters, the wakeful sparrows and the reptiles in their cavern-like holes.

Now I remember, it was that very perfume which led me through the passage, made me descend the stairs at its end, and introduced me into the subterranean hall where you were waiting.

I need some other time, not from this world, to rewrite your body's scene as it assailed me at the hall's door. I need a perpetual madness so as to recover the unrecovered.

The green loin-cloth appeared long as you stood inside it, granting sufficient space to your immense and soft body, while your legs supported your thick pause and steady extension like two Assyrian pillars.

In the light of the candles slacked behind you, you emerged a sublime and mulatto-like lady, a lady with pharaonic eyes, a Babylonian face, Berber tattoo and haunches; you emerged a female with sylvan hair and cavernous looks.

You advanced towards me so that your breast shook under the loincloth, and your haunches trembled like two ancient towers that time had forsaken

You advanced till your face was close before mine so that your tattoo poured out and the memory of kohl exhaled its aroma. The blood-imbrued mountain herbage also exhaled its aroma.

Your face was not really a face, but a ritual of homicide and resurrection, a drunken continent at whose borderlines ends all orphanhood.

night's blossom, rising and waving with salt-sealed fingers, and over it the starry light was sprinkled.

The city was underneath the like the egg of some sacred monster, hurled between mountains, a fabulous egg in which bodies and legends were crammed.

The hand started to dance behind the city, in the distant boundary that makes its other end, and the herbs exhaled their odour.

A violent motion overcame me, an unexpected motion, a sacrificial and joyful precipitance. I pursued my way inside the kasbat with primitive dazzlement.

I know now, in this night of absence, that your grand house advanced that evening in an inaudible way towards me, as if the house existed long before its own geography, as if the beginning took place an unperceived distance before its present locality.

I found the door ajar, and ivy pouring over it with moonlit clamour. When I raised my eyes the grass on the ramparts gushed out with soft-felt thickness, while its nocturnal blossoms were lit like grassy luminous candles.

I crossed the door's threshold and found myself in a long passage-way lit with green lanterns planted along its sides, and above it a reed trellis on which trained a vine with dark twigs.

The wakeful basil separated the lanterns so that the latter looked like fruits with shining leaves around which night-butterflies moved with sacrificial nostalgia.

On both sides of the passage, on the floor stretching underneath the ramparts, there emerged the dark herbs' night party that none illuminates but glow-worms and the little lunar light that stole through the roofs.

And I heard the roar of invisible waters which I attributed to some subterranean river that one hears only at night.

Alij\17 (1997)

Cages of the imprisoned Braziers of the insane Chains of the slaves. Gums of the orient Spices of India Muskets of France Oil mills Candles' wicks Copper of lanterns Leather of sandals Wools of carpets Meats of the butchers Marble of fountains Woods of pulpits Plaster of ceilings Tiles of domes Sherratin's mosaic Sumach of the Fugaha Knives of the nationalists Night - parties tambourines Birds of the berbalists Sand of fortune-tellers Caravans of the starving Ashes of the burnt Tablets of the ancient Coffers of the Ulama Casks of the notables Imams' Cloaks Bells of water-bearers Sentinels' patrols Allal's speeches Flags of the dervishes Scarcity revolutions

I sipped from my minted tea and left the cafe. The vines were lit with lanterns, and along the stretching roots crept the ferocious nettle.

At the turning of the kasbat's portal, I saw a huge feminine hand rising behind the minarets and the domes like a measureless

dispersing on women's bodies and faces. I shall tell you about Muslim women's faces sporting beyond the night's veil, about their metaphysical beauty when, unveiled, they offer themselves to the day's light. I shall tell you about their pagan legs peeping trough the jellabas' slits, their legs that are signed for another epoch. For I saw Muslim women inflamed along the stretch of markets. I saw them governed by an ancient act of enticement and their movements were summons.

When I came near to the cafe inside the portal, a strange fascination called me in. I entered and sat down on a Doura-palm mat.

Burning kif's odour filled my nostrils, that odour of the ever-wakeful moon's plant in the mountains. I asked for a stuffed sebsi and tea prepared with gardens' mint.

The flavour of tea was exotic as if fermented in some unknown garden-yard, and the way down the depths of the plant was governed by herbaceous sweeping torrents and planetary convulsions.

I raised my eyes towards kasbat al-Nouar's rampart and it seemed trellised with an invitation that looked like danger itself. An invitation reeling and pouring frivolously from a small leafy fig tree between the rampart's turrets. An invitation haunted by a thorough madness, as if the rampart robbed the eye and joined it together with the millenary scenes dormant therein.

Turbans of walis
Sultan's donations
Princes' tolls
Festivals' buils
Tribes' horses
Harems' processions
Coffins of the murdered
Feast-days thuribles
Tombs' clothings
Zawiyas' drums
Garden-yards' plantings
banquets' cooking pots.
Concubines' perfumes

became ashes, and morning's dew was dripping from the ramparts. I saw the millenary fume verdant in the dark alleys and the smell of spices haunting the turnings. And in the residence house, the one that is only a few paces away from Ibn Khaldun's, the bedspreads were stained every night with blood and ink. Death was with me from the beginning in the shape of a profound Andalusia.

Lissanuddin sipped from his tea and prepared to stand up. I then asked him.

- What is Andalusia?
- An eternal return, he said.
- What is authority?
- A dance on the graves.
- What is a woman?
- A nocturnal island.
- What is love?
- A joyful country.
- What is death?
- It and love are twins.

I got up then, left Lissanuddin on his way back to the wild honey tree, and resumed my walk through the cemetery.

Your unknown effects visited me at that moment and overcame me with an unbearable perfume, a perfume which I thought was about to awaken the dead.

I descended the lamp-lit slope, and entered Almahruq's portal.

There was a forest of voices, and beneath it the glitters of vegetables in faint light focuses: the softness of bleeding tomatoes, the clamour of green pepper, the blossoming of watery cauliflower, the sleeplessness of dark egg-plants. Bunches of mint were lying loose with visible clamour at the portal's passage-way. Then showed the trellised artichokes imbrued with the glamour of garden-yards, and close by were bunches of herbs and parsley in nocturnal relaxation.

I saw the sellers' calls mixing with the ramparts' dust before

haunted by an untouched desire, riots of perfumes and salts,

The tomb's dome was covered with lunar moss and the saliva of ferocious night butterflies, while silence upheld its walls. The profound eternal silence, the silence of Master Death.

I told you about the scene that took place afterwards: The tomb's door opened and Lissanudin came out of his ashes. He emerged as a shadow emerges out of a mirror.

His beard was still thick and green. He came out and looked down upon Fes, donor of the murderous act that shook the bounds of hospitality. He walked on a little reaching a wild honey tree by which he stopped.

He was showing one side of his face, while the other side was hidden in dusk's dark light. He seemed comprised within another tropic, while the eastern wind was lifting up his shrouds to the level of the honey bunches and lowering them in turn. When he felt my presence, he looked slowly about and stood silent. His eyes, imbrued with the salt of phosphoric herbage, were shining with a supernatural look, a look which was surging out of the depths of death.

I was thinking he would not speak, when he shook with a strange laugh, a comprehensive laugh, till he started to shiver. He said come so that we have a cup of tea at the Tomb's door, for Almahruq's portal is still the same as when I traversed it.

We prepared tea with mint that grows in the cemetery and sat at the threshold leading inside. There came in sight the green curtains and the marble tombstone.

He said: "I traversed it once upon a distant dawn, when autumnal rain poured and the ivy trellises were empty. There in my memory was a profound night and an Andalusian body, while authority was yet another night abandoned in Granada only to reappear in Fes. But I did not forget her body, lying there under the red berry's roofed passage, and bathed in the light of the Iberian moon. I did not forget her face on farewell's eve...as if Fes' hospitality had been anticipated by an unheard face, as if the end had been dreamt from the beginning. I traversed Almahruq's portal when the crowns

hard to grasp, I viewed the borders of my body and saw you far away down my darksome roots. And I did not see your face.

I shall tell you that a face is a ritual of absence beyond conciliation.

I shall tell you that I forgot your face because I did not see it wholly in the past. I did not see it as I should have really done.

I recall some perfume, some colour that is always greenish, some melody resonant with sylvan nostalgia. And I recall the calendar of eternal images: the well, the noria, the figtree, the vine's roofed passage, the green candle, the subterranean hall, the lusty grass on the walls of alleys, women's loincloths.

I recall a soft and tattooed hand, no doubt your forgotten hand, grasping and introducing me to the world in a happy complicity: this is a sun, that is mallow, those are water lilies, this is a night butterfly.

But I recall a measureless milky odour, an immense odour restricted only by the bonds of night, a mixture of feminine saliva and burnt honey. An odour entwined in my memory with other effects: ringlets of long dark hair on the embroidered cushion, white and transparent satin cloths, and a certain huge body that stoops and washes the green mosaic.

I smelt that very odour in your letter, in the drops of your trans-temporal blood.

I put your letter beside the pot of camomile and went out. At dusk I crossed Ibn Arabi's cemetery, the graves were drunk with herbs and cactus blossoms, and yonder were glow-worms shining beneath the dark trellises.

Deep into the cemetery, beside the tomb of Lissanuddin Ibn Alkhatib, a luxurious sensation took me unawares, a sensation imbrued with an unknown desire. I stopped, turned towards a dusty grave close to the tomb, and sat down.

Before me, death's topography was torrentially violent: A space full of eyelids locked within the wombs of mirrors, a space

Your memory: an Orphean river in the depths of which I lay me down and chew its herbs that are fertilizing and poisonous to the limits of delirium.

I know now, in this polar night, that your own tropical night has come to an end, and that I should build you up again if I want to face the approaching dawn without you.

Is it possible?

Are you coming back to me across the immense night of language, its remote night that none illuminates but death?

To you I consecrate tonight's wake ornamented with the madness of its own principle and that of all principles. To thee I consecrate a luxurious insomnia that surpasses reckoning.

I consecrate my body, my sun, my mosques, my fortresses, and my tribes that are buried within the tombs of desire and authority.

I consecrate the swords, the blood of the gods and the tents.

Before me now, by the pot of camomile, is your letter announcing the news of your return. Your letter imbrued with drops of your blood. As if when you signed it with your profound water, you anticipated the pledge of blood that kept watching over us. As if when you sent it without a date, you dismissed a whole scene out of reach of the day's light into mysterious background that governs it. As if before writing it you said: "Hear me with a different ear. Remove yourself to where I spoke."

Your letter was an unprecedent invitation, awakening to the spectre of a distant face: "I am Mizar. O Moghran. You do not remember me, do you? I am your governess, the one you used to dig up at night into her tattooed face with your child's fingernails. O you wild barbarous child, how many times you caused me to bleed! I am back at the grand house in kasbat Al-nouar, and I have but the coming night. Come so that I see you".

Your letter seemed associated with an ancient fragrance, some wild henna, and a mixture of other lunar herbs, but your face seemed

17 (1997) 225

The Subterranean Supper

Mohammed Chergui

Now is the text's night wherein the body puts absence to test, perhaps death, perhaps the hemorrhage of a majestic lady who, while on deathbed, did not bequeath her face's draft to me. Blessed you are, o lady who are dead before the hour of death.

Mohamed Bennis

Hadathat al-su'al (p. 50)

Mizar's face

Something was, something will be, and something will never be. The thing that was...my love for you, the thing that will be...you will see me, the thing that will not be...you will never in any respect know me.

Niffari

Something did occur, and will eternally recur.

Let us abandon the turrets studded with the salts of the setting sun, and the domes imbrued with dusk's alga.

Let us descend towards you who are rising in our night.

Mizar

Your memory shakes the body, whirlwind-like, and robs thought towards a decisive region.

The letter, though short and simple is by no means ordinary since it keeps echoing so deep in the narrator's psyche that the latter is suddenly invaded by a succession of series of profound and nostalgic images.

Eventually, the letter or invitation sets the narrator on a nocturnal journey (reminiscent of K's nocturnal progress in Kafka's The Castle) which is to end at dawn with the death of Mizar. However, the careful reader realizes by the end of the story that the journey is not Maghran's only, but also a journey into the human psyche as a whole, for it abounds in archetypal symbols and themes such as the magna mater, the old wise man, the miraculous child etc., in addition to its abundance of references to mythologies and cultures—remote from one another both temporally and spatially. The physical description of Mizar is an instance of this universality which is skillfully handled by the narrator.

No doubt such a style undermines in us many of the expectations associated with novel writing. We know from beginning to end that it is not a book to trifle with, for as it is clear from the samples above, the style inaugurates a way of writing that is, like Mizar's letter, imbued with the writer's blood, and signed with his profound water. This type of writing is closer to poetry and thus has better claim to be regarded as a symbolic and lyrical narrative.

The following is a translation of the first part of the tri-partite; it includes the original epigraph by Mohammed Bennis, the Moroccan poet, with which the novel opens.

The Subterranean Supper: Mizar's Face

Mohammed Chergui *

(Introduced and Translated by Norddine Zouitni)

Translator's Introduction

The publication in 1987 of Al-'Asha' al-Sufli (The Subterranean Supper) was hailed as a great event in the history of the modern Moroccan novel. Careful and far-sighted readers of the book agreed that so far as structure, style and themes are concerned, the book can be considered a foundational one in Moroccan literature, in the same way that James Joyce's Ulysses and T. S. Eliot's The Waste Land were foundational in English or Western literature. Thus one can say that the writing of this book earned Mohammed Chergui the status of the master of a craft, since many critics and readers regard him as the fixer of a new terrain in Moroccan literary writing.

The Subterranean Supper is the story of a journey both in time and the self which begins with the return of Mizar who is a sort of great mother or magna mater, and thus reminiscent of feminine mythical figures such as Ishtar, Rhea, Astarte, Isis, Diana, etc.

The journey is triggered by a letter in which Mizar signals her return to the narrator who is no other than Maghran, her son and lover, and invites him to come and see her in the grand house because she has but the coming night to spare.

^{*} Alif acknowledges gratefully the permission of the author Mohammed Chergui and the publisher Toubkal to translate the first part of the novel.

Mohammed Chergui, Al-'Asha' al- Sufli (Casablanca: Toubkal, 1987) 5-29.

- 10 Roger Allen, 96.
- 11 Ian Watt, The Rise of the Novel , 32.
- 12 As Allen points out, this precise phrase was used by al-Muwaylihi in all Introductions to Hadith 'Isa ibn Hisham.
- 13 M. M. Bakhtin, "Epic and Novel" in The Dialogic Imagination: Four Essays, trans. C. Emerson & M. Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981) 11.
- 14 It was, I suggest, the increasing modernity of Egyptian society rather than outright imitation of the West that was responsible for the emergence of its novelistic tradition. See Sabry Hafez, The Genesis of Arabic Narrative Discourse: A Study in the Sociology of Modern Arabic Literature (London: Saqi, 1992), in which he emphasises and extends this point in the specifically Arabic context. For a more general theoretical position on the genesis of literary genres through a homology with "world-views," see Lucien Goldmann, The Hidden God (London: Routledge & K. Paul, 1964) and Towards a Sociology of the Novel (London: Tavistock Publications, 1975).
- 15 M.M.Bakhtin, "Epic and Novel," The Dialogic Imagination, 7; regarding the principle of individuation, see Ian Watt, The Rise of the Novel.
- 16 Allen, A Period of Time, 67.
- 17 M.M.Bakhtin, "Epic and Novel," The Dialogic Imagination, 5.
- 18 Bakhtin, "Epic and Novel," The Dialogic Imagination, 6 (my emphasis).
- 19 In translation it is very difficult to tell precisely whether those verses are "over-emphatic" and affected. All I can confidently state is that in English they do seem to be rather laboured.
- 20 Although "openededness" is a characteristic of the mature novel, I do not think that the kind of arbitrary conclusion at the end of al-Muwaylihi's work can be spoken of in those terms. The conclusion of Hadith 'Isa ibn Hisham leaves several narrative threads hanging in the air, and the question of the dream is not even returned to. Its open-endedness may indeed be a relevant aspect of its "novelization" but the sheer arbitrary nature of its conclusion points to a) the influence of the maqama picaresque genre and b) the influence of serialization in a newspaper that was abruptly halted.

of saj', not only suggests that he was dissatisfied with the canonical form of the maqama, but also perhaps posits him as the self-conscious originator of a new narrative form. It is also, perhaps, a symbolic return to origins to enact a ritual death. At the liminal moment of social transition, with the emergence of a modernity that had begun to assume a dominant position, and faced with the anxieties of such a transition inherent to traditionalists, al-Muwaylihi's work signifies the necessary closure of a traditional genre: the wheel of the maqama coming full circle.

NOTES

- 1 Ahmad Abu Bakr Ibrahim, "Hadith 'Isa ibn Hisham," Al-Risala 10 (1942): 1080 (my emphasis); cited in Roger Allen, A Period of Time (Reading, England: Ithaca Press, 1992), p.61.
- 2 Roger Allen, A Period of Time: A Study and Translation of Hadith 'Isa ibn Hisham (Albany, N.Y.: Princeton, 1974) 72. All references in the article refer to this edition, and this study and is based on the English translation of the work.
- 3 Roger Allen, A Period of Time, 73.
- 4 Roger Allen, 20.
- 5 See Ian Watt, The Rise of the Novel (London: Chatto & Windus, 1957).
- 6 This is a satirical strategy that al-Muwaylihi consistently utilises. By raising the matter at hand upon a pedestal, the subsequent attack becomes all the more effective in its contrast. Furthermore, by only using the traditional rhymed prose (saj') during these introductory passages, he may have unwittingly contributed even further to the eventual decline of the maqama. Such language is associated throughout the text with the objects of satire, and hence by reflection it too becomes an object of criticism itself.
- 7 See Anthony Giddens, The Consequences of Modernity (Cambridge: Polity Press, 1990) 21-29.
- 8 Giddens specifically identifies money as a disembedding mechanism, the re-embedding of which can be effected by mechanisms of distanciated trust such as the cheque or the legal contract. See the section on "Trust" in the Introduction (pp.29-36) as well as chapter 3.
- 9 Roger Allen, A Period of Time, 86.

purposes, therefore, it is the narrator who can be seen as the originator-the "author"-of the narrative. In Hadith 'Isa ibn Hisham this is certainly the case to begin with. It is quite clearly 'Isa's tale: "In his story 'Isa ibn Hisham told us..." (p.105, my emphasis), and throughout the early chapters it is clear that 'Isa's presence is an indispensable prerequisite for the continuation of the narrative; in essence we as readers approach the narrative world through him. principle of double mediation precisely-al-Muwaylihi's voice is subsequently mediated by 'Isa himself. As the novel becomes increasingly novelized, however, double mediation ('Isa and al-Muwaylihi) gives way to single mediation—that of al-Muwaylihi as an external, third person narrator in the classic realist mode that would have available to al-Muwaylihi at that time (although this is never entirely the case-al-Muwaylihi occasionally inserts 'Isa's presence during these sections, almost as an afterthought). Thus we see, on the one hand, the modern role of the author undermined by the magama form in the stages where it is the dominant genre; on the other hand, when the work becomes increasingly novelized and the conventions of the magama are transgressed, the author (al-Muwaylihi) assumes greater importance, and the magama narrator ('Isa) declines. The situation illustrates perfectly the formal problematics of a highly suggestive work that is caught, at the liminal moment, in-between genres.

I have attempted to illustrate the break-up of the traditional Arabic narrative genre as a necessary consequence of the increasing modernity of Egyptian society precisely because it is unable to express the experience of modernity. By the same token, it can be suggested that the rise of the novel is also a consequence of those same factors, and that what we are presented with in Hadith 'Isa ibn Hisham is a text that is extremely sensitive to those social changes, at the level of both content and form. It seems that al-Muwaylihi was at least partially aware of the difficulties of resurrecting a dead genre to articulate the social realities of his day. His choice of narrator, 'Isa ibn Hisham, could be interpreted as a symbolic gesture in recognition of this. 'Isa ibn Hisham was the name of a narrator used by al-Hamadhani who, in the tenth century C.E., was possibly the very first practitioner of the classical magama. That al-Muwaylihi should choose to echo al-Hamadhani rather than al-Hariri, who is generally acknowledged as being the one who developed the magama form to its zenith, especially in respect of its linguistic chicanery and mastery Early on, the Pasha asks 'Isa what he does to which he replies that his "profession is the art of writing" (p.108); the Pasha naturally assumes that he is a "secretary" which had been the traditional conception of the professional writer, to which an indignant 'Isa replies that, "I'm not a secretary in the Treasury... I'm an author." Historically, the concept of the author emerges contemporaneously with the rise of the novel. Indeed, an "Author," who has assumed authority and responsibility for the creation of his work, can only exist as a function of a claim to originality. This claim is anathema to pre-modern conceptions of creativity which had rooted the creative impulse firmly in the divine sphere and/or myth; consequently, the classical and ancient poets continuously adapted a limited number of plots which would all have been familiar to its audiences, adding to them as and when historical events became themselves mythologized. It is only in conditions of modernity, as a consequence of the philosophical and epistemological revolution of the Enlightenment with all its subsequent emphases on the individual as the axis of experience, that creativity becomes associated with individual expression. Moreover, this will have been complemented by changes in patronage which shifted from the court to the market so that another basic feature of the novel is its dependency on market forces, on its reading public. In order to sustain demand novelists could no longer refashion old stories and epies but rather had to create original ones.

It is, therefore, highly significant that the narrator himself—an indispensable feature of the maqama—claims affinity with modern conceptions of authorship for it suggests that al-Muwaylihi is aware not only of the necessity of new methods of articulating reality but also of the changing conceptions of artistic creativity and inspiration that accompany them. This makes his choice of the maqama genre all the more problematic since it draws into question the formal relationship between the narrative and al-Muwaylihi himself, as its author. What are the implications of al-Muwaylihi's choice of the maqama genre upon his status as an author? And, subsequently, what are the implications that result from the disintegration of that genre and the impact of incipient novelization?

The maqama, it can be said, works upon a principle of double mediation: by the author and by the narrator. Significantly, it is the narrator who seems to claim responsibility for the narrative; any prestige claimed by the author would, it seems, be a result of his technical mastery of saj', and his eloquence. To all intents and

presence of legalistic discourse, "The plaintiff has testified in person. and medical evidence has shown the existence of marks on his person from the assault" (p.148); of other non-literary books such as from the "books of Glorious Deeds of the Crown of Saints and Proof of Holy Men" (p.169); and the pervasive influence of the travel account. Indeed, al-Muwaylihi was consciously working in the tradition established in the nineteenth century of criticising society through the travel account. This too will have lent to the narrative structure some of its picaresque quality and certainly the precedent of al-Tahtawi's Takhlis al-Ibriz fi Talkhis Bariz, with its clear narrative, descriptive style is manifested implicitly. Moreover, the travel account along with journalistic discourse, which is also present in the text (the parody of the Al-Azhar shaykh) lends to Hadith 'Isa ibn Hisham its descriptive and observational detail as well as its unremitting focus on society, a feature not really characteristic of the classical magama whose main focus will have been on the hero.

Most certainly, of all the extra-literary discourses that participate in the novelization of the work none leaves its mark quite so emphatically as that of journalism, determining as it does the narrative structure of the text. Despite al-Muwaylihi's subsequent revisions and omissions in order to convert "Fatra min al-Zaman" into Hadith 'Isa ibn Hisham, it remains clear that it originated, like so many European novels before it, as a serial work published in periodicals or journals. But whereas Dickens' work appeared at the apogee of the serialized novel in Europe, hence its formal unity and sophistication, Hadith 'Isa ibn Hisham was an early variant in Arabic, hence its rudimentary and disjointed narrative structure, its contradictions and its inconclusiveness.²⁰ Furthermore, as Roger Allen points out, the journalistic influence is such that the narrative structure is in fact a product of the day's news which had originally surrounded it in the newspaper since the episodes closely reflected actual contemporary events as they were reported in Misbah al Shara. Hence the discursive margins of the work (i.e. the pieces of reportage that surrounded the episode of "Fatra min al-Zaman" in the original work) can be said to be operating at both a textual and formal level within the text. Such a process is certainly a long way removed from the stylistics of the classical magama.

Finally, one further point needs to be made concerning the changing conceptions of the author and authorship with regard to the incipient forms of novelization that we have witnessed in the text.

Wiif 17 (1997) 217

melodramas that were popular in the theatre, but the parody that is particularly relevant for this essay is his masterful "double" parody of the obfuscatory style of an Al-Azhar shaykh who is himself attempting to parody the style of a newspaper journalist (we must recall that al-Muwaylihi was himself a journalist of renown and that Hadith 'Isa ibn Hisham was itself first serialized in a journal). Here is but a typical example of the shaykh's verbosity: "In every nation it is the intelligentsia that are the pillars of its glory, the supports for its structure, the gleams in its jet, the key of its locks, the gauge of its status, the purge of its dross, and the lamp of its joys" (p.238). In response to this speech, the other shaykh's applaud it for being, "eloquent...pellucid...clear!" (p. 240). Furthermore, al-Muwaylihi shows his dislike for the verbal self-indulgence of saj' by identifying it with the object of satire and undermining its status by contradicting what it had, in the introductory passage, so eloquently described (see note 6). This strategy undermines the traditional importance devoted to that mastery of saj' as the only real concern of the maqama genre. However, even if al-Muwaylihi was aware of all this, he did nevertheless choose to operate roughly within the conventions of the classical magama and by doing so accords it (the magama) a great deal of respect which, judging by his otherwise highly savage parodying of some of its most fundamental characteristics, is problematic.

Certainly, al-Muwaylihi employs a very ambivalent reverence for the traditional literary traditions and canonical forms. His use of poetic verses, especially those of al-Ma'arri, throughout the text to underline or emphasise a point speaks of a great regard for classical Arabic poetry. On the other hand, in chapter 18, "A period spent in retreat studying Science and Literature," his elaborate descriptions of stock subjects for classical Arabic poetry seem to verge on the irreverence of parody. Significantly, a line quoted with due reverence from al-Ma'arri which immediately precedes these descriptions, perhaps suggests al-Muwaylihi's stylistic preference, "like a verse of poetry in isolation, unaffected by plodding rhythm/ over-emphatic phrases, and other metric faults." (p.223)¹⁹

Though the presence of poetic discourses does not necessarily imply the novelization, in Bakhtinian terms, of *Hadith 'Isa ibn Hisham*, the presence of other extra-literary discourses does make it clear that novelization, and the emergence of a subsequent "heteroglossia," is certainly underway. For example, there is the

which narrative discourse has only a minimal contact with social reality. However, as we have seen, al-Muwaylihi's intentions are rather different. As the themes of the work clearly illustrate, he was aware of the dynamic changes incurred by Egypt's contact with modernity and his purpose was to articulate and warn of those changes. His language, though not entirely free from rhetorical flourish, was designed to be more communicative and hence even his use of saj' is predominantly for descriptive rather than rhetorical reasons. We can extend, therefore, our metaphor of conflict between turban and tarbush through to even the language of the text: the turbaned, rhetorical saj' of the maqama versus the betarbushed linguistic cursiveness of the novel.

Moreover, being a journalist, al-Muwaylihi will have been aware more than most that a new language was needed to articulate the transformations of modern Egyptian society. Modern objects and concepts that were completely unfamiliar and alien to the Arabic language and the traditional world view now demanded to be recognised and articulated in the Arabic tongue. Indeed, the text itself contains an episode whereby this rapidly transforming and evolving language is illustrated; as 'Isa attempts to explain the modern (French) judicial system to the Pasha, the latter says, "I don't remember you speaking in a foreign language or using obscure terms like that before", to which 'Isa replies. "I'm doing neither" (p.130). Just as the work narrates the transition from one form of society to another, so does the literary style which illustrates a break up of the traditional language of the magama.

It is through the linguistic style of this work that we also see the incipient forms of novelization. Mikhail Bakhtin writes: "Those genres that stubbornly preserve their old canonical nature begin to appear stylized. In general any strict adherence to a genre begins to feel like stylization, a stylization taken to the point of parody, despite the artistic intent of the author... Parodic stylization of canonical genres and styles occupy an essential place in the novel." It is debatable whether or not the question of "artistic intent" applies to al-Muwaylihi since it does seem that he was at least partially aware of the need to liberate literary Arabic narrative prose from the was certainly more than accomplished at parodying his targets. In Hadith Isa ibn Hisham there are many such parodies, such as that of the lawyer spinning webs of nonsense in the court, or the badly acted

the dead Pasha but also a dead genre in order to accommodate such a didactic nurpose (witness the homology), so his concern with contemporary reality dictated the use of a more novelistic discourse. However, each necessarily compromises the other. The realism of the tale is compromised by having a dead man walking through all walks of life (without it being commented upon as being strange!) in order to compare as much of contemporary life with the past as is possible (and even though 'Isa says that this is a dream-something which al-Muwaylihi seems to forget—the point still stands: dreams are not realistic), and the narrative structure is rather arbitrarily juxtaposed in order to underline points of comparison so that, for example, chapters 9 and 10 enable a comparison between "Great Men of the Past" and the sons even though there is no causal connection which necessitates that the narrative action must shift from one to the other, the result being the picaresque and disjointed narrative structure in which connections are made solely for didactic purposes. On the other hand, as Bakhtin points out, "in an era when the novel reigns supreme fas in modernity), almost all the remaining genres are to a greater or lesser extent 'novelized'."17 Below, I shall examine some of the features of "novelization" in Hadith 'Isa ibn Hisham, as well as the methods through which the magama aspects of the work resist such changes. The resultant dialectical struggle forms the basis for the rich formal problematic of this text.

ш

It is perhaps in respect of the language that al-Muwaylihi employs in Hadith 'Isa ibn Hisham that the greatest struggle occurs. Though he adopts such stylistic devices such as saj' (rhyming prose) which are typical of the classical maqama genre, his use of such devices and the attitude he takes to literary language suggests an awareness of the necessary development of literary Arabic prose in order to capture the atmosphere of contemporary reality. Such an awareness is the first step towards the novelization of his work. As a result, the language he employs is a great deal more fluid, cursive and importantly, more communicative and less rhetorical and elaborate. Indeed, since the genre's inception in the medieval period its subsequent development had accentuated an intense eloquence and lexical trickery as one of its prerequisite characteristics. The manipulation of words for their own sake reflects a world view in

author's didactic intention-i.e. to make a point, highlight a contrast etc. In this, he reflects his traditional and classical world view which submits the will to Fate, Destiny or the Will of God. This is precisely the world view that the magama genre is based upon, its picaresque narrative representing each act of human will as inconsequential and ultimately subsumed within the eternal logic of the sacred world view. The Umda, however, attempts to impose his will, although al-Muwaylihi's irony illustrates his comic futility in doing so. And vet, even though he is consistently manipulated it is his desire to achieve what he wants that bestows upon him a dynamic personality, a human dimension which in conditions of modernity has wrested control of its destiny from God and invested individual action with consequence and significance. It is this emphasis, arising from a modern world view, which gives to the Umda sections its novelistic qualities, and the magama form is correspondingly elided so that 'Isa (the narrator) and the Pasha, who, in the classical magama, are fundamental and defining, become incidental and almost irrelevant to the narrative's progress.

And yet, it is precisely because of the fact that "despite the differences (with the previous magamat). Hadith 'Isa ibn Hisham does possess a unity of style, one which is essentially 'classical',"16 that the text's formal problematics revolve around a dialectic of opposing tendencies. For it is al-Muwaylihi's utilisation of this "classical style" as the denominator of his work, such as the employment of the magama's sermonising style, which compromises his intention to portray Egyptian society realistically because the representation is mediated through a genre which is incompatible for apprehending a vastly different social reality. Hence the desire for realism on the one hand, and the use of an incompatible genre as the basis for articulating this desire on the other, results in a formal dialectic which is a precise homology of that symbolised by the turban and the tarbush. The consequence is the text's dual formal structure which necessarily involves the disintegration of the recondite genre (as illustrated above) and the hesitant appearance of a new, compatible genre (upon which I shall expand below). Indeed, one could say that al-Muwaylihi's didacticism determines one aspect of this duality, and his desire for realism determines the other. Just as his intention to "discover what was his [the Pasha's] opinion of the present in comparison with the past, and [thereby] learn which of the two was of greater worth" (p.117) dictated that He not only resurrect

space are highly individuated and the novel is concerned more with particularities than with universals. Moreover, unlike the completed and static world view which gave birth to the *maqama*, the novel, born out of the dynamism of modernity, is in "living contact with the unfinished, still-evolving contemporary reality (the open-ended present)." 15

The contrast between the two genres in both narrative method and subsequent world-view can be vividly illustrated through their approaches to characterisation. As I have mentioned above, characters like the Pasha are no more than typical representations of certain points of view; they are, in effect, mere functions of what they say or do for the purposes of furthering al-Muwaylihi's didactic points. 'Isa, for example, is a disembodied intelligence that echoes closely al-Muwaylihi's points of view and not a character in any whole sense. They are, therefore, completed characters: they do not evolve, they do not grow, they do not learn from their experiences. In fact, they have no personality in any individuated sense. Novelistic characters on the other hand are incomplete characters who learn through their experiences and who interact in various situations to various external contingencies. They are represented as highly individuated personalities who react in idiosyncratic ways and who evolve as the parrative proceeds rather than presented as typical manifestations. At the heart of the contrast is a difference between showing rather than telling which can be seen in Hadith 'Isa ibn Hisham-a perfect example of its formal duality. In the case of the Pasha, we are told what he is like by 'Isa and he remains like that, static, until we are again told that he has changed: the transformation is represented by a iump from one completed characterisation to another. In the case of the "Umda," however, his character is revealed through his actions. Thus we witness his uncouthness as he eats at the rather high class metropolitan restaurant, "He leaned across to grab some [bread] from the Playboy... [and] tore it into pieces... He took a piece of chicken...and tried to cut it with his knife and fork. It fell on the floor. He got up from the table, picked it up, and ate it with his hands" (p.309). The contrast in narrative representation is effected through a differing emphasis on agency. The Pasha, the hero of the "magama." can be said to have carried out only one consequential act throughout the entire work, i.e. the striking of the Donkeyman. Thereafter, his actions are merely a sequence of responses either to the logic of the textual world-i.e. the dictates of the court-or the logic of the

212

to transform feudal Europe into modern Europe from the Renaissance onwards, and, correspondingly, the need to transform the perceptions methods of apprehending these changes. Certainly, al-Muwavlihi's intention was that his work should be realistic- "fact in the garb of fiction"12- and given that on the one hand the novel is a genre that operates in the "zone of maximal contact" 13 with contemporary reality and that the forms of the European novel available to al-Muwaylihi either directly or through translation will have been of the "formal realist" type identified by Watt as the dominant and characteristic novel-type of European modernity; and on the other hand that Egypt's traditional structures of society-a product of a classical or medieval Islamic "world view" -- were in the process of giving way to a Europeanized modernity with its own "world view," this desire for realism through the magama form necessarily involves a contradiction and fundamental incompatibility between two very different methods of apprehending and articulating social reality.14

The magama genre, arising as it did in the late tenth century CE, has as its epistemological basis a classical Islamic world view based upon the Ou'ran which was, therefore, complete; i.e. the Ou'ran had completed a world view which, as Muslims still hold today, was perfected. The resultant perception of social reality was of a static formation very much "frozen" into place by the edicts of the sacred text. This was intensified by the undifferentiated universality of not just the Islamic faith and the Ou'ran itself but also of concepts like the ummah. It is the static uniformity of the classical Islamic world-view that activates the picaresque narrative quality of the classical magama in which narrative space remains undifferentiated so that the adventures of the hero as described by the narrator could have happened anywhere and are not limited to a particular individual place; this lends to the classical magama a high degree of universality. Coupled with this lack of differentiation in spatial terms is a fragmentary differentiation in terms of action. The picaresque element breaks up the narrative into a series of actions which are complete in themselves and have no causal connection or bearing on other actions in the narrative. By contrast, however, one of the basic structural characteristics of the classic realist novel is its loose unity which is achieved by a complex understanding of causality—the pastness of the present, and the implications of the present upon the future-and the interrelations of consequential actions. Furthermore, time and

pockets of lawyers and judges undermines its credibility. 'Isa himself had said that the religious traditionalists "failed to realize that every era has an order of its own which requires that...the Shari'a be adjusted {and considered}... in the context of the modernised conditions of the era"(p.129). The implication is a challenge to the traditional view of the Shari'a as fixed and immutable, suggesting instead that any system of law must correspond to the epistemic principles and material order of its age and if these are altered then the law must adapt or become arcane and irrelevant.

П

Thus far we have seen how Hadith 'Isa ibn Hisham articulates its liminal position with respect to modern Egyptian history through an obsessive yet consistently paradoxical concern with a trio of themes-time, money, and the law. However, it also demonstrates this liminality in terms of its form for it is neither a novel nor is it a magama in the classical sense so that "while certain aspects fof its form]...look backwards to the classical literary tradition, others look forward to the eventual appearance of an Arabic novelistic tradition."10 We can, therefore, posit a homologous relationship between its form and its content which is itself homologous to the transformations in social reality articulated in the content and through the form. If then, as some consider, Hadith 'Isa ibn Hisham is a faulty novel then it is so because its liminality demands that it works through the various paradoxical problematics that this entails on the formal and stylistic level. Moreover, the homology between form and social reality suggests that there is a relationship on a general level between literary forms (genres) and the epistemological patterns of a given age that determine the ways of apprehending social reality and articulating it. The implication is, therefore, that literary genres are the formal embodiment of the epistemological patterns of an age and that as these patterns emerge historically so do those genres that correspond to them. Ian Watt, considering the rise of the modern European novel, says as much when he states that "formal realism is the embodiment of a premise...that the novel is a full and authentic report of human experience,"11 having established that such a premise is the consequence of the epistemological transformations of the Enlightenment, activated by a changing social reality that had begun

240

it by what its laws allow us to do or not do. It is logicat, unereto..., unat if the rules change so does our perception of society and vice versa. During periods of social transition the axioms upon which laws are founded come to be challenged, even overthrown, by emerging ways of perceiving social reality each with their own epistemic principles. The law thus becomes a locus of struggle and its relevance to new social relations assumes critical importance. It is not surprising, therefore, to find almost half the book devoted to it.

Al-Muwaylihi's anxiety over the law is also articulated through the discourse of decay. The legal system is, at bottom, corrupt. There are numerous encounters with unscrupulous lawvers and agents who attempt to cheat their clients and they assume almost exactly the same role as the Amirs had done earlier and justice is compromised for personal economic gain. For example, in the Native Court, an Agent tells the Pasha, "You should realise that the lawyer can direct the judiciary exactly as he wishes... so tell me how much you can afford to pay in advance," and later a lawyer says, "This case has exhausted me... the only relief... is for you to pay me with some of that ringing gold stuff" (p.150). All this serves to undermine the Donkeyman's assertion that in the eyes of the modern law "there is no difference between great and small men, between amir and donkeyman" for it is clear that those with money are more equal than those without. Moreover, in the light of al-Muwaylihi's nationalistic intent, this modern law is also, significantly, a foreign law that is incompatible with the morality of an Islamic society and which contributes to the decay of those morals and, by extension, the social fabric of Egyptian society. In a stinging piece of sarcasm, this "foreign" law is castigated by al-Muwaylihi through his mouthpiece in the text, 'Isa, thus: "there is no punishment specified in it for adultery or homosexuality, provided that the object of affection agrees...nor for anyone who commits incest with his mother, provided she assents and is unmarried. This is the legal code which considers a brother guilty of a criminal offense when he risks his life in the defense and protection of his sister's honour..." (p. 131).

However, if modern law is corrupt then the traditional Shari'a court is equally if not more so. Al-Muwaylihi's criticism of the Shari'a is savage and is accentuated by its ironic introduction in rhymed prose. There he states that "in it the murky paths of heresy and error are exposed" (p. 189) but its chaotic mismanagement, its use of fabricated evidence and the interminable deferments that line the

It is not surprising that a constant thread running through the text is an obsession with money. Roger Allen has identified that much of the action takes place during the second phase of Lord Cromer's administration when the huge debt incurred by Khedive Ismail had more or less been curbed and yet "in spite of the improvement in Egypt's financial position, the indebtedness of the government and the restrictions imposed on the budget remained in the subconsciousness of many Egyptians." This was a period of financial uncertainty and full of opportunities to get rich quick but al-Muwaylihi consistently points out that such modern practices are detrimental to the social fabric of Egypt, and throughout his text money is associated with loss: of trust(s), of houses, of wealth, and of power.

However, once again, the past is not conceived as an economic golden age. In a blistering attack on the Pasha's generation a lawyer remarks how the Amirs of the past had hoarded their wealth, and that prosperity was a privilege. He says of them, "You plied power and authority as your trade and wares, all in the hope of using them to gain riches... It didn't matter whether you obtained money by fair means or foul" (p.151). He goes on to say that it is precisely because they shared their power with foreigners in order to accumulate greater wealth for themselves that Egypt is now in economic and social chaos. In other words, al-Muwaylihi blames the economic and political practices of the past for the troubles of the present as much as the influence of Europe, and indeed hints that such practices themselves opened the door to European modernity in the first place.

What is most interesting about the lawyer's attack is perhaps that it is articulated in terms of monetary exploitation which for him is unjust; that the decline of the Pasha's class is because they "wronged innocent people and set guilty people free" (p.153). The discourse of justice is thus sown into the fabric of anxieties. This is the third of the text's tripartite obsession and I shall argue that such a concern with the status of the law and its place in Egyptian society is a response to changing perceptions of reality as a result of modernity. It is a register of an epistemological crisis.

Law is, fundamentally, an epistemological discourse. It is a means of establishing and knowing a given social reality, and provides the normative structure, based upon knowledge of certain communally accepted axioms, upon which that reality is built. It is, therefore, one of the central organisational categories of our consciousness and identity. We know our society and our place within

208

God forbid that I should be one of those people who don't trust anyone these days. Brothers no longer trust each other, a father will distrust his own son, and friends will not rely on one another. Neighbours will squabble over a mere dirham, and everybody insists on legal transactions and cheques..." (p.174, my emphasis).

Underlying his comments is a deep anxiety over the disintegration of the traditional ethics and business practices of the old market-place and a corresponding collapse of traditional units of social relations such as the family, friendship, and neighbours. It is interesting here to note that the Merchant sees trust in terms of such relations which are particularised and localised social relations, and to compare this to Anthony Giddens who has identified that one of the fundamental characteristics of modernity is that of the disembedding of social relations, that is, the lifting of social relations out of the immediate contexts of social activity.7 Related to this is the construction of social organisation that is distanciated over time-space by which and for which disembedding occurs. Hence the institutional dimensions of modernity lift social experience out of local and particularised contexts and extend them over a wide area of time-space, but in order to materialise this sense of a distanciated community of relations, these institutions have to be re-embedded through a new system of trust which operates not in the local contexts which the Merchant holds dear but over the expanse of these distanced systems of social relations. Hence a new system of trust-or the lack of it-represented by cheques and legal transactions.8

We can thus notice that the very terms of the Merchant's anxiety reflects the institutional changes to Egyptian society brought about by modernity, and in this particular case by economic individualism and capitalism. No institution could provide a better symbol of this change than the Stock Exchange which becomes a locus of struggle between the traditionalists and the modernists, and the heated debate over its place in Egyptian society conveys a deep anxiety over the country's financial position during such a crucial period. In the "Notables and Merchants" chapter, the Stock Exchange is also negatively figured in terms of decay, "I've seen the effect of working in the Stock Exchange with my own eyes: destruction of inhabited houses, squandering of vast wealth and the collapse of lofty pillars" (pp. 243-244, my emphases).

the courtyard of one of the Pasha's old friends as such, "Time's relentless progress had bent it over, and it now looked like a bereaved woman who in sheer grief lets down her hair at a funeral ceremony" In. 163). The description of these great men whose "light of old age and dignity, and a splendid and proud bearing" (p. 163) contrasts sharply with the conspicuous lack of these qualities in their modern counterparts further enhances the sense of modern decay. However, this is immediately and consistently undermined through the rest of the chapter. There is an air of unreality about the entire gathering suggested by their detachment from social reality through "renunciation of the world through prolonged periods of piety and prostration"(p.164). Next, their reminiscence of supposedly the greatest of their generation, Muhammad Ali-"the marvel of his age"-could not, it turns out, speak a word of Arabic. This would have provided something of a sticking point for modern nationalists for whom language was a crucial component in defining their cultural autonomy to legitimise their struggle against foreign power, whether European or Turk, and this would have undoubtedly undermined his status among them. That the great men of this gathering are not only unaware of this but actually approve of Muhammad Ali's inability to speak Arabic alienates and discredits them in the eyes of nationalists such as al-Muwaylihi, Paradoxically, it is Muhammad Ali himself who provided the first impetus towards Egyptian modernisation which would eventually flower into a nationalist movement even though he himself conceived of Egypt in the traditional sense of being part of the Turkish ruled ummah. Such contradictions lie at the heart of al-Muwaylihi's text and his political position.

When the Pasha eventually speaks, he condemns them for their inaction and social detachment. Yet no sooner does he condemn these men of the past than the Merchant begins to condemn "these days" (meaning the present) and roundly affirms his affiliation with "that age" (meaning the past). Such contradictory oscillations occur throughout the narrative betraying its position in-between the past and the present, between turban and tarbush. There is a schizophrenic split between a nostalgic longing for a stable past combined with fear of an uncertain future on the one hand, and a recognition of the inviability of the past for the nationalist cause and the need for progress on the other.

The Merchant's complaint is based upon what he sees as a lack of trust. He says:

in a graveyard al-Muwaylihi reminds us of the finality of death, of the fatal discontinuity of linear time caused by the grave. The consequent resurrection of the Pasha immediately afterwards underscores the point for the Pasha as a character is merely a typical representation of the views of a traditional era to the modern age. The episode, therefore, acts as a metaphoric exhumation of the beliefs and values of the past which contrasts sharply with the fatality of modernity. There is, therefore, a symbolic transcendence of linear time which is, in effect, a conquest over the passing of time. In chapter 10, this concern over the conquest of time is returned to. The two stories presented at the gathering of great men from the past both bring the dead back to life and re-enact the first symbolic conquest of time achieved by the resurrection of the Pasha. We can, perhaps, infer from this an anxiety over the passing of time which has specifically brought about the changes of modernity.

Yet al-Muwaylihi never unequivocally praises the past. Indeed, his attitude to it can be best characterised as ambivalent and he is often scathing in his attack upon the past. Thus, as soon as the Pasha emerges he begins to act according to the very qualities that 'Isa had been so dismissive of earlier: he is arrogant, proud, conceited, and is boaster. Moreover, during the course of chapters 9 and 10, respectively entitled "Sons of Great Men" and "Great Men of the Past", which offers a juxtaposed vision of both the modern generation and its predecessors, it is clear that neither is a significant improvement on the other.

In "Sons of Great Men", 'Isa and the Pasha meet the Pasha's grandson who resides in an opulent hotel. The physical grandeur of the building is vividly conveyed in the introductory passage of rhymed prose but this introduction is typically and ironically undermined by what follows. Though his residence is grand it is soon made clear that the grandson has squandered all his wealth, and soon the company that he keeps (which includes gamblers, parasites and prostitutes) degenerates into brawling and fisticuffs. As 'Isa and the Pasha leave, 'Isa speaks of the degeneration of the modern generation when compared to the great men of the past, "Unfortunately your sons did not inherit your ethics along with your money... They don't possess enough chivalry to defend their dignity and honour" (p. 162).

In the next chapter, this figuring of Time's progress in terms of decay is re-emphasised. The introductory paragraph describes a tree in

Egypt's past, and the latter being one in which the "modern" age is rejected as the cause of social and moral decay. The final level of time is a time of future desire in which all the troubles and contradictions of Egyptian history are resolved. The dialectic within this temporal structure results from the constant oscillation between these levels of time which contributes to the "schizophrenic" quality of the text. However, within this flux of contradictions, the narrative is projected forward to the final level of time, and it is in this sense that it is ideologically determined; that is, the ideology that finally determines the text is that of al-Muwaylihi as conservative nationalist who desires a future in which the West is not rejected per se but who is well aware of the dangers of outright imitation, and who advocates a policy of cautious reform.

Al-Muwaylihi's desire for a future that is different from the present is indicative of a "modern" awareness of time as linear progression. Again, we can return to the particularity of time as suggested by the title which consolidates the belief that this particular time is different to that period of time, and which distinguishes the past from the present which in turn is distinguished from the future. Al-Muwaylihi's positivistic projection forward into a desired future illustrates the effect of "modern" ideas of history as progress in opposition to the static uniformity of Islamic conceptions of social history such as the ummah. Yet this awareness of progress is not something positive for al-Muwaylihi. The liminal moment is full of contradictory possibilities and the future is always uncertain. It is this anxiety, coupled with his instinctive conservatism that leads him to figure the linear progress of Time—and the modernity which engenders it—in terms of decay, death, and loss.

This is evident from the outset when Hadith 'Isa ibn Hisham opens with the narrator, 'Isa, wandering in a graveyard at night musing over man's "arrogance and conceit, his sense of his own glory, his pride, his total obsession with his own pretensions, his excessive desires, his ideas of self-aggrandizement, and the way he chooses to forget about the grave" (p.105). Interwoven into the text of this passage is the negative figuring of a related discourse of modernity: individualism. Below, I shall discuss al-Muwaylihi's assessment of the threat to Egyptian society presented by individualism. Here it can be seen, however, that ideas of linear progress are underlined with an almost blasphemous disregard for the eternal verity of death, and yet by setting the opening of the narrative

204

implication that any period of time is much like any other. However, the term "hadith" itself, in its dominant meaning at that time, signified "novelty" in respect of the emerging narrative forms of the late nineteenth century, and hence carries allusions to the "modern." We see, therefore, that the nuances of the title encapsulate the fundamental dialectic between tradition and modernity that was shaping thought and perception in Egyptian society during that period, and between the opposing forms of articulating this in narrative discourse.

It is not surprising, therefore, to find that the work as a whole shows an obsession with opposing views of time, with both antiquity and modernity, past and present, tradition and innovation. Such an anxiety is fundamental to nationalists who have adopted the rationale of the modern European idea of the nation upon which to structure their resistance to foreign domination but who must also justify its appropriation of modernity to a populace for whom modernity signifies European domination and Egyptian social and moral decay, and who must construct an essential national identity in order to articulate a discourse of cultural difference with which to distinguish Egypt from the Other, whether Turk or European. The means of achieving this was, of course, to place an ideological emphasis on Egyptian antiquity and Islamic tradition. This tension must have been especially marked for conservative nationalists such as al-Muwaylihi for whom the balance of ideology would have favoured more tradition over less modernity. Hadith 'Isa ibn Hisham is a work, therefore, primarily about time. However, within the orbit of its obsession with time arises two further obsessions: with money and with the law. I will argue that these obsessions, or anxieties, are a result of the changing awareness of human experience in social, political, and economic terms brought about by Egypt's historical encounter with Europe and post-Enlightenment modernity.

Within the formal structure of the text it can be seen that there are five "levels" of time. There is the past as a glorious reserve of tradition, of the zenith of a classical Islamic civilisation and the text incorporates a nostalgia for this level of time. Contrary to this is the next level of time as a recognition of the past as corrupt and inadequate with respect to western civilisation. The third and fourth levels of time are incorporated in the "present" of the narrative action, with the former being one in which the achievements of the "modern" age are celebrated as an improvement on the "backwardness" of

and West, Turk and Egyptian, town and country, traditionalism and modernism in religion." As a work of literature it is accurate to characterise this text as a transitional work, as the above quotation states. It is transitional in both its form, which acts as a bridge between the "classical" Arabic narrative form of the maqama and the emerging modern narrative forms such as the short story and the novel, and in its content which manages to succeed in articulating the contradictions of this period of social transition. Indeed, I hope to argue that the homology between the dialectical tensions within the work—between its form and content—and within this period of Egyptian society—i.e. those articulated by its content—inevitably leads to a formal impasse whereby the traditional form of the maqama must necessarily disintegrate and give way to modern forms of articulating reality. Al-Muwaylihi's work represents, therefore, "a coup de grace to the maqama...a swansong of a recondite genre."

The characteristic "position" of this text, with respect to history and literary development, is "liminal;" that is, in a position of "in-between-ness," on the borderline of historical change. It is a moment whereby the fundamental dialectic is between tradition and modernity within which all other contradictions are subsumed. In Hadith 'Isa ibn Hisham this liminal position is signified metaphorically by its ideological position between turban and tarbush, the former being the head-dress of the traditionalists and the latter of the modern, Europeanized Egyptians. This emphasis on the liminal can be extended by examining the work's title. The work has two , titles, each one suggestive of its almost schizophrenic position with respect to the fundamental contradiction, reflecting also the metaphorical conflict between turban and tarbush. Hadith 'Isa ibn Hisham began as a serial in al-Muwaylihi's journal, Mishah al-Shara, under the title "Fatra min al-Zaman" which Roger Allen translates as "a period of time" which we can characterise as the betarbushed title. We can notice here an emphasis on the particularity of the period of time in question, a differential identification with this time as opposed to any other period of time. Such emphasis on the individuation of time and place is an indicator of not only the presence of a "modern" awareness in the text, but also of a change in form for it has been identified by Ian Watt in particular as being a determinate of the rise of the novel.5 But its other title-it's turbaned one-with its allusion to the "Hadith" or sayings of the Prophet Muhammad invokes tradition with an emphasis on seamless continuity which carries the

Between Turban and Tarbush: Modernity and the Anxieties of Transition in *Hadith 'Isa ibn Hisbam*

Anshuman A. Mondal

I

When we say that *Hadith 'Isa ibn Hisham* was a splendid start to the novel, we are not suggesting that it managed to fulfill all the requirements of the genre, nor that it is free of artistic faults... However, it is a move in a new direction towards a specific genre of literature. No such transfer process can be free of faults and shortcomings.

As Muhammad al-Muwaylihi began work on the series of narrative articles that would eventually appear in book form as Hadith 'Isa ibn Hisham (serialized 1898-1900 [published as a book in 1907]), the Egypt of which he was a part, and which his work describes, was in the process of social transition to a degree that affected all areas of urban social activity. Indeed, the slow process of transition could be traced back to Egypt's first contact with modern Europe when Napoleon arrived there in 1798. The encounter was to set Egypt onto the path of modernisation, a path which was to engage in a dialectical conflict with its own traditional structures of society throughout this long period. Modernity proposed that these structures were to be radically transformed if Egypt was to take its place amongst the modern nations of the world. It was, perhaps, this nationalist aspiration, fostered by Napoleon during his mission, that provided the impetus for the long period of modernisation which Egypt was to undergo. Such a transition was never going to be a smooth one, and if we bear in mind that all societies, no matter how "stable," are fundamentally contradictory, then it should be noted that societies undergoing a deep structural transition tend to be more contradictory and disorientated than most. Roger Allen says that Egypt in this period was "in many ways a battle ground of conflicting ideas and contending groups,"2 that there was "the conjunction and clash of East

Works Cited

Allen, Walter. The English Novel Great Britain: Penguin, 1954.

Bournella, Penny. Thomas Hardy and Women Madison:
University of Wisconsin Press, 1985.

Hardy, Thomas. Tess of the d' Urbervilles. London, Glasgow: Collins, 1891.

Kessler, Kathy. "Rewritting History in Fiction: Elements of Postmodernism in Ngugi wa Thiong'o's Later Novels." *Ariel*, Vol. 25, No. 2 (April 1994).

Moore, George Esther Waters . 1894.

Morgan, Rosemarie. Women and Sexuality in the Novels of Thomas Hardy. London, New York: Routledge, 1988.

Pinion, F.B. Hardy the Writer. London: The Macmillan Press, 1990.

Wa Thiong'o, Ngugi. Devil on the Cross. London: Heinemann,

1980.
Wing, George. Hardy. Edinburgh: Oliver and Boyd, 1963.
Wright T.R. Hardy and the Erotic. London: Macmillan Press, 1989.

completely, hence even in her last violent response to her own long abuse the author still encumbers her with the dominance of the instinctual.

Ngugi's book, in contrast, is a product of the disillusionment of post independence Kenya in which the new wealthy class often felt that women were also commodities that could be used and abused at will. That Ngugi deliberately stood against that assumption is revealed in this speech, its overtly ideological tone notwithstanding.

People love to denigrate the intelligence and intellectual capacity of our women by saying that the only jobs a woman can do are to cook, to make beds and to spread their legs in the market of love. The Wariinga of today has rejected all that, reasoning that because her thighs are hers, and her brain is hers, her hands are hers, and her body is hers, she must accord all her faculties their proper role and proper time and place and not let any one be sole ruler of her life, as if it has devoured all the others. That's why the Warringa of today has said good-bye to being a secretary and has sworn that she will never type again for the likes of Boss Kihara, bosses whose condition for employing a girl is a meeting for five minutes of love after a hard drink (DC 218).

Whether Ngugi was influenced by or reacting to Hardy is not the focus of this paper. It is sufficient that the victimization of women is important enough to both authors to compel a focus on the phenomenon with such deep artistic commitment. Both works are heavily ideological and do raise concerns which feminist critics and others continue to find challenging, not only because of their relevance to the archetypal female in history and literature, but also because each book highlights the peculiar emphases which underscore the essential differences between Western and African feminist aesthetics. Therefore, as fascinating as the lines of convergence are in the two works, each must seek its closure ultimately in the cultural imperatives that determine its composition, and in the artistic space claimed by the author in the literary tradition to which he belongs. Ngugi's ultimate achievement remains, among others, that he has once more re-written a woman's life, using for his style a mixture of fantasy, political realism and the tools of African oral narrative, in very strong lines, difficult to erase.

With such a pillar of strength behind her she develops clear sightedness, self-confidence and sense of commitment to the eradication of oppression and exploitation. In her constant dreams and visions Wariinga sees the devil; in the company of the Mutatu group she also sees the representatives of the devil with her own eyes. Ironically it is from Muturi she receives her pistol. With Muturi arrested she takes over his possible role in the struggle. For Ngugi shows usually in his novels that ever since the departure of the colonial masters from Kenya, life has been a struggle for justice and human dignity. His women harbour a strong will and perform their own role in that struggle most creditably. This fact applies to peasant and city women alike. Wariinga is the paradigm of that sort of woman. She emerges from a period of acute identity crisis when she resented everything, and plunges into a traumatic experience from which she emerges hardened and toughened. The shame and bitterness of that experience give her the strength to join in the fight for the eradication of the perpetrators of such crimes. Ngugi casts her in heroic proportions, hence her fall forms only a slight setback in an impressive career. For her, and for Tess one can say for their final act of murder, as George Wing does:

That was the pathetically-magnificent end: that was the completion, an unpretentious but gallant soul's expiation (14).

That was the end of their trial, but the images we are left with differ in the two books, for each closes as a typical product of the culture that produced it.

In spite of such profusion of instances of convergence and divergence in plot, narrative climaxes and characterization the two books must seek their closure through different political and cultural paradigms. Hardy's heroine is not only the archetypal woman; she is also specifically a Victorian specimen of her type, suffering under the conventional constraints of that period, socially, personally, morally and sexually. Whether she does manage to break away from those bonds and attain a tragic status based on a conscious awareness of her own tragedy, its sources, the forces, seen and unseen, ranged against her and her own contribution to it remains very doubtful. We are compelled to share in her moving tragic destiny, but fail to enthrone her as a possible model. Hardy could not break away from his age

to Wariinga is yet another example of the heartless deprivation with which such sacrifices were rewarded in Kenya. The cruelty meted out to Wangari, her unjust arrest in the course of her civic duty and the wretchedness to which she is reduced are clear indications that the struggle for both economic emancipation, and human dignity continues.

Wariinga is at the forefront of the struggle as she demonstrates by her work at the garage. Even at the polytechnic she rises above the sneers of her male counterparts and excels at the end. In her relationship with Gatuiria she has shown more self-control. While Gaturiria sings praises of her beauty and their future happiness together. Wariinga shows caution which reminds us of the bad omen on Tess' wedding night. She has led Gatuiria out of his vocational confusion to a clear understanding of his own talent and role in society. She also comes close to getting him reconciled with his father to whom he was long estranged. The rate of foreboding underlying her unwitting observation of the resemblance between Wambui, her baby and Gatuiria persists in the latter's unwillingness to describe his parents when she asks for that. The survival of Wambui in the book is very significant in assessing the final crisis of the book. The heroine continues to find a solid emotional prop with this and it consequently saves her from the type of self revulsion and near hopelessness which forces Tess back on Angel. For Angel reappears just as she is recovering from the shock of the death of her baby, Sorrow, and the trauma of her seduction. Ngugi spares his heroine such a strong emotional experience so soon after the first. Wambui lives and not only becomes a permanent source of joy to the mother but reminds Wariinga of the magnanimity of her own parents:

The burden of looking after Wambui still fell on Wariinga's parents. But they had never beaten Wariinga or even criticized her for getting pregnant before marriage or for trying to throw herself in front of a train... Wariinga was always to remember her mother's words to her. "Our forefathers said that only a fool sucks at the breasts of his dead mother. Wariinga, do you know how many women yearn for a child of their own without over having one? A baby is a special gift to a man and woman-even unmarried woman!" (DC 182)

the end there is a series of conversions. Tess is converted to Angel's unconventional creed, Alec is converted to Christianity, though he changes as soon as he sees Tess. With such a long series of character transformations Tess finally lashes out when it seemed as if Alec would deprive her of her final happiness with Angel.

Tess and Devil on the Cross: divergences

Ngugi's heroine is accepted by her parents after her fall. Her aunt exhibits equal understanding. Her rejection by Kiwana is the opposite of this folk response. Like Tess she becomes a better person after her initial mistake, but neither the author nor the narrator is ambiguous about that change.

Today Wariinga strides along with energy and purpose, her dark eyes radiating the light of an inner courage, courage, and light of someone with firm aims in life-yes, the firmness and courage and the faith of someone who had achieved something through self-reliance...Wariinga, the black beauty! Wariinga of the mind and hands and body and heart (Thiong'o 218).

Her rejection of the advances of Boss Kihara is a testimony of that change, but it is not just a form of repression; it is a clear and total rejection. This difference is an essential point of departure in the attitudes of both authors towards their heroines. Hardy's heroine continues to seek her destiny in the context of marriage, moving back and forth between her two male exploiters. In Ngugi's heavily ideological book Wariinga takes up where Wanja leaves off in Petals of Blood. Ngugi's heroine is deliberately exposed to all facets of political thought, all shades of social ideology and finally vows to join the workers of the land to fight oppression, and mostly to change men's condescending opinion of women which has reduced them to "cooks and massagers of men's bodies," as she calls them. In contrast Hardy's ultimate indignity to Tess lies is compelling her, for economic reasons, to go back to work for Alec's family and to operate even from Alec's bedroom. Ngugi sees his heroine's situation as a condition which can and must be reversed. In Hardy the position is more tenuous. Ngugi has never allowed his readers to forget the role played by women in the Kenyan Mau Mau revolution. Wangari, a foil

of traditional Gikuyu mythology, he potentially re-establishes healthy links to Kenya's cultural past and a foundation for its national identity. (Kessler 79)

A common feature of myth-making and mythologising in *Devil* on the Cross is Ngugi's constant involving of ancient stories which he merges with fiction and historical fact especially at times of national crisis such as Wariinga is born into. The ultimate value of such narrative elements is that they underscore Ngugi's belief that the liberation of Africans lies not in Westernization but in the resuscitation of traditional cultural values which have been an intrinsic part of the people's lives from ancient times.

Ngugi's story is set in the folk past of Ilmorog and given to a prophet who must go through all the necessary rituals before he is found worthy to tell the story. The tale is told with due observance of the rules of the folk narrative. It begins in medias res which the narrator himself regards as a digression and therefore calls himself to order, after which he starts from the beginning. The story is heavily supported by folk tales, story within a story, like the one in which an erstwhile kind and generous man sells his soul to the devil unknowingly and acquires a personality directly opposite that of his former self. Ngugi makes use of proverbs, idioms and invokes the ancestors occasionally to retain the folk spirit. Wariinga's fall is preceded by the symbolic game of hunter and the hunted, in the process of which she shoots a pregnant antelope, forecasting her own pregnancy and the attendant problems. Her witnessing of the man crushed by the train has its equivalent in the death of Prince, Tess' horse. Ironically those deaths forecast the impending deaths of the heroines, the ultimate sacrifice which both had to make in the course of exercising their freedom and reclaiming their dignity.

A good example of the pattern of peasant morality is in the reaction of the village to the tragedy of the heroines. Back in the village Tess is accepted as she was. She is still respected, hence Hardy portrays her tragedy as the result of convention because she became a better person later. Hardy refers to her natural recuperative power and devotes long passages to her courtship. The ripening of her love goes with that of the season. But Tess is a nature-worshipper-a fact which till the end threatens her dignity as a rational being. Through her influence Angel abandons his unconventional theology and goes back to Nature. Ironically he idealizes Tess as the goddess of chastity. At

making much impact except in the heroine's mind. Claire's reappearance at the Bournemouth boarding-house precipitates the final crisis of the book. In Ngugi's work Gatuiria becomes Kiwana, and helps the heroine regain a bit of her lost pride, grow in experience and have a feel of the semblance of marital bliss before the final tragic act. In Tess' case the response in natural and instinctual; in Wariinga, who has had the benefit of more education, it is more premeditated. She actually taunts the Rich Old man with spectacular relish.

The downward trend in the fortunes of both heroines takes similar lines. The insidiously demoralizing effect of Tess' desolate journeys on foot as she seek dairy work and field work here and there after the collapse of her marriage find their close counterparts in Wariinga's ceaseless search for jobs and the attendant insults and indignities; her eviction from her house, her attempted suicide and her invitation to the Devil's party. Ngugi also makes use of chance meetings and coincidences, two of the most important being Wariinga's meeting with Muturi who had saved her from suicide, and her meeting with Gatuiria, the son of the Rich Man who had seduced her. Unlikely as some of these meetings are the reader accepts them because of the author's artistic control of his episodes.

Hardy's world is as mythologised as Ngugi's. It is a world of folk magic and superstition. In setting and atmosphere the work is totally naturalistic. The green vale of Blackmoor, fertile, small, enclosed by hills, lying under a blue haze—the vale of birth, the cradle of innocence, is as vivid as the wide misty setting of Talbothay's dairy, "cozing fatness and warm ferments." The starved uplands of Flintcomb-Ash and the Stonehenge, the stone of sacrifice are all symbolic of the type of earthy world in which this tragedy is enacted. When Tess falls, her fall is portrayed as a re-enactment of the archetypal fall. The accident with the mail-cart in which Prince lost this life is equally significant in this respect. Such an atmosphere controls the style of the work and gives the text an unusual density of texture. But where Hardy's mythologised world is naturalistic, Ngugi's mythology is used to foreground the question of tradition which is a control issue in all his novels.

Tradition forms and informs the textual world of this novel and infuses a spirit of collective identity. Mythology therefore serves a primary purpose one that is central to Ngugi's literary vision, for..., by reminding us

From a structural level, both books have the same crisis points: the seduction, rejection and the murder. Tess is seduced by Alec; she is rejected by Angel on their wedding night as a result of that incident: and she finally kills her seducer at the end of the book. Wariinga in the same manner is seduced by the Rich Old Man, rejected by John Kiwana, her boyfriend and finally kills her own seducer. While Wambui, the result of her seduction, is brought up by her parents, in a typically African tradition, Tess' child, significantly named Sorrow, is allowed to die in Hardy's thoroughly pessimistic and fatalistic world. In characterization both seducers are similar; both are typified by a type of repulsive sensuality and insatiable sexuality. Both are proud, egoistic and loud. Angel Clare in contrast is portrayed as all soul. He too is a victim of circumstantial morality and despite his attempts to break off from the low-church restrictions of his parents the reader cannot but feel contempt for him for his prudish rejection of Tess. His entering the May-dance was a search for a more meaningful type of life. His problem has always been a one-eyed form of idealism. Commenting on their courtship Hardy writes:

She was no longer milk-maid but a visionary essence of woman—a whole sex condensed into one typical form. He called her Artemis, Demeter, and other fanciful names half teasingly, which she did not like because she did not understand them (TD 162).

Such a language contrasts sharply with his cruel outburst after Tess' confession:

I cannot help associating your decline as a family with this other fact—of your want of firmness. Decrepit families imply decrepit wills, decrepit conduct. Heaven, why did you give me a handle for despising you more by informing me of your descent! Here was I thinking you a new spring child of nature; there were you, the belated seedling of an effete aristocracy! (TD 269)

Hardy therefore makes Angel in his prudishness and hypocrisy as detestable as Alec. John Kiwana betrays a similar type of hypocrisy in his outright condemnation of Wariinga. He too is prudish, and proud without reason. He appears and disappears from the novel without

Like Tess, Wariinga is born in the heart of the countryside. Her education was very limited and she did not have the luxury of a protected childhood within the confines of a family. Her parents were taken away into detention when she was only two, hence she was brought up by her aunt and the husband. Like Tess she had integrity. showed industry in the fields, and diligence in everything she did, as attested to by all who knew her. Characteristically, her uncle, like Tess' father, liked to live beyond his means and move in the circle of the rich. In return for a favour by the Rich Old Man of Ngorika he traded his ward as "veal" or "spring chicken" in the narrator's words. Here both heroines share the motif of the sacrificial lamb: Tess for her family's fame and comfort, Wariinga, for wealth and to satiate the sexual lust of a lecherous old man, not unlike Alec and his family line. Ngugi, like Hardy, emphasizes his heroine's sensuality, vouthfulness and a trace of vanity which underline her strong orthodox and Catholic based morality. Both women were blessed with a luxuriance of aspect, a fullness of growth which made them look much older than they actually were.

Victorian literature explores the recurrent motif of the exploitation of the peasantry by the new aristocracy of money. The motif is that of ruin of purity by crude strength. This runs through novels on aristocratic families with peasant housemaids. George Moore's book EstherWaters (1894), is a good example, and her story parallels that of Tess, at least up to the point where the seducer reappears at the juncture when a well-intentioned wooer is about to provide the security of marriage for the abandoned girl. At the end however, whereas Tess is driven by implacable fate to murder and consequent execution, Esther loyally settles down with her erstwhile betrayer, nurses him in illness, and eventually brings her son to satisfactory maturity. In this book the heroism of the servant, the working woman, the young mother is contrasted with the callousness of the rich woman she works for.

Wariinga's fate is the result of the same callous exploitation of the poor and defenseless by the rich. Historically therefore one can see a parallel between Victorian England, caught between two worlds, a peasant world fast dying and a new modern, industrialized one, struggling to be born, and Ngugi's world with a small circle of rich men who had taken over from the colonial masters and were exploiting the poor peasants and workers of the land who had fought for Kenyan independence.

192

given, as though she were nearly unconscious of what he did"(TD 113).

Repression is not submission. "The essence of repression," says Freud, "lies simply in turning something away... keeping it at a distance from the conscious." Tess' subtly expressive gestures and posture describe this psychological condition exactly! Distancing unwanted sexual advances she is simultaneously fully ware of how best she may repel them. There is in passive resistance of this kind, deliberate conscious rebellion and considerable self-control. Authentic passivity has no such controls (95).

From this point she falls and falls again overpowered by the dank, wet, sticky shiny blights, the mucosa and emissions of biological sex which Morgan celebrates because as she says there is no sense of a fastidious antiseptic deodorized sexuality in Tess' world. So the heroine assimilates this physical "undiluted" world to her erotic consciousness, abandoning herself to her "erotic ecstasy" which Morgan also celebrates yet claims that she remains beyond the boundary of sin-laden archetypes and man-made "Gardens" of diabolism and sexual shame (Morgan 87). The reader is never given the yardstick for measuring those. Literary criticism can hardly boast better instances of Feminists playing into the hands of their exploiters because of their glorification and obsession with all that is sexual In the case of Tess, a tragic heroine is totally sanitized of her tragic flaw yet the critic struggles to enthrone her as such.

Tess and Devil on the Cross: convergences

Wariinga, Ngugi's heroine is a more balanced creation than Tess and her tragedy is heralded by the narrator early in the work:

Misfortune and trouble had trailed, Wariinga long before she left Nairobi, where she worked as a secretary (typing and shorthand) at the offices of the Champion Construction Company in Tom Mboya Street near the Nairobi Archives building. Misfortune is swifter than the swiftest spirit, and one trouble spawns another (DC 10). narrative tool that operates till the end of her trial. She logically remains a child of sentiments and passions alternately exploited by both men, and always responding appropriately as "a fresh and virginal child of nature" mastered by unrestrained natural instincts. Being born in Wessex, the Vale of Black moor—place of innocence and shelter, an enclosed pastoral world only heightens this profile; for the May dance is nothing but a debased fertility rite which has lost its original significance, hence it cannot constitute a form of emergence for Tess from total identification with Nature to a free spirit capable of making decisions unfettered by overpowering and determinate primeval phenomena.

Tess' family is central to the network of forces that victimize her. Poor, careless ignorant and superstitious yet proud, their vulnerability stands out when they go in frantic search of their newly discovered rich branch of the family. This situation is crowned by her drunken old father's subtle moral blackmail, and finally ends up in her seduction. George Wing sums up all the negative endowments of such a family:

But the ugliness of D'Urberville's sin lies not only in the selfish and intemperate lust of a sexually-determined lay about: one can see other human meanness and conditions which contributed ultimately to Alec's tawdry and comparatively easy victory (Wing 70).

Joan Durbeyfield is not very different. Her designed exploitation of her daughter's fresh beauty by surreptitiously marketing it is an added handicap. Tess' own unpeasant-like sexuality which constitutes a tantalizing provocation to Alec is not as empowering as Rosemarie Morgan claims. Even Alec's final kiss willingly or coquettishly allowed by Tess, she claims is a form of repression not a submission, citing Freud in her defense. An outright refusal on Tess' part would have served Tess' case better, yet Hardy denies her such because it would have constituted an act of the will, which he could not allow her. That is why Tess is forever "passive," "dazed" "unconscious," "weary," "vague" or "ambiguous," yet Morgan writes:

She had rested her eyes, we are told, vaguely, "vaguely... upon the remotest trees in the land while the kiss was

image-chain linking Tess's experiences from the death of Prince to her final penetrative act of retaliation, but also to satisfy the narrator's fascination with the interority of her sexuality and his desire to take possession of her (Boumella 120).

Even the impending tragedy in her last hours at Stonehenge could not erase this obsession with the erotic, for just like the passing strangers at the beginning of the novel, the sixteen patient policemen who wait for her to awake at Stonehenge, Tess is the object of the erotic male gaze, which never innocently alights on its object', but "constructs it in the image of its own desires" (TD 7). Even with Angel she is still a portrait drawn by his desires, even if superficially more ethereal. When he first observes her at the dairy with the sun shining "upon her pink—gowned form and her white curtain-bonnet, and upon her profile, rendering it keen as a cameo cut from the dun background of a cow" it is her harmony with the natural setting that stands out. There is nothing ethereal in his lusting:

How very lovable her face was to him... . And it was in her mouth that this culminated. Eyes almost as deep and speaking, he had seen before, and cheeks perhaps as fair, brows as arched, a chin and throat almost as shapely; her mouth he had seen nothing to equal on the face of the earth. To a young man with the least fire in him that little upward lift in the middle of her red top lip was distracting, infatuating, maddening (TD 190).

No wonder some recent critics feel she is altogether much too edible, "an object of the reader's consumption." At other times she is surrounded by animal imagery; "the red interior of her mouth" when she yawns is compared to a snake's, she is "warm as a sunned cat." In Angel's company "she creeps as stealthily as a cat" and listens to his harp "like a fascinated bird." Her limbs even gather the natural deposits of nature like a cat's fur: the cuckoo-spittle on her skirts, Cracking snails underfoot staining her hands with thistle- milk and slug—slime. The Chase episode, one of the most significant in the book, thrusts her into an environment of natural fecundity, inhabited by "the primeval yews and oaks," their "roosting birds" and their "hopping rabbits and hares." This oneness with nature is a dominant

Morgan's war with Victorian morality and critics is waged so relentlessly that, like many feminists, she ultimately falls into the same trap of presenting woman as the eternal victim; but victim of a different sort, the sort that lives as a structure of sensations, bundle of sense impressions and sensory experience, totally physical, blessed with erotic energies which other Victorian authors and critics are blamed for ignoring, underplaying or simply too blinded by cultural conditioning to even see.

There is an interesting irony in this position. On the one hand Morgan acknowledges that in Hardy's Wessex world women work outside the home, in both conventional and unconventional occupations, from teaching to negotiating the price of corn, from serving as barmaids to inaugurating telegraphic systems, from working as milk maids to organizing public readings. Women travel unaccompanied beyond the neighbourhood, embark upon enterprises of their own volition and initiate relationships (Morgan 11). However, in spite of such closely observed and well documented instances of women's struggle to shape their own lives with such vigour energy and resilience Morgan does not wonder that such endeavours and achievements never seem to save them psychologically and emotionally in those "moments which call for abandon." Rather she plunges into breathless emomiums on "sexual vitality," "erotic ecstasy," "orgasmic rapture," and "a woman's passion" all the while praising Hardy for highlighting "physicality" (Morgan XIII). Her favourite episodes are the Garden and Ferns episodes.

At the same time she vehemently attacks critics who focus on the "voluptuousness" of Hardy's heroines, as if the dominant images and metaphors of, as well as the perception of the narrator, are not dominated by that intrusive phenomenon. The narrator's obsession is unmistakable, as other critics have also observed:

Time and again the narrator seeks to enter Tess, through her eyes—"his [eyes] plumbed the ever-varying pupils, with their radiating fibrils of blue, and black and gray, and violet" (p. 198)—and through her flesh "as the day wears on its feminine smoothness is scarified by the stubble, and bleeds." (p.117). The phallic imagery of pricking piercing and penetration which has been repeatedly noted, serves not only to create an

superficiality, irrationality and flirtatiousness.

These are the images that limit their possibilities in his novels. Without boring the reader with one more critical piece on the sexuality of Hardy's female characters, the destiny of Tess proves that despite and in spite of the feminist effusions of critics like Rosemarie Morgan on Thomas Hardy's radical spirit, which she says not only acknowledges, or gives due recognition to female volatile emotions, female sensations, but also treats them with the same devotion to physical detail as he gives to the male, Tess' sexually packaged life disproves most of her claims. She writes:

Hence the potential for the physical active life (as opposed to passive), the active struggle, the active experience, is not reserved exclusively for the hero: and the life of the senses, women's senses, does not elude the reader's powers of visualization and is not therefore, rendered invisible, or beyond the bounds of common experience.

... Hardy's women experience their bodies in ways that drew shudders from his critics, which one of the more out spoken among them, Mrs. Oliphant, did not try to hide (Morgan XI).

Morgan makes a desperate attempt to argue and perhaps demonstrate that moral seriousness and sexiness not only come together, subversively, in Hardy's more noteworthy women, but that the latter does not negate the former:

More substantially, as I shall demonstrate in the following chapters, the fusion of those qualities in the single female form, brings forth, in Hardy's novels, a set of fit and healthy, brave and dauntless, remarkably strong women. The sexual vitality which infuses their animate life generates vigours of both body and mind; from thence springs intelligence, strength, courage and emotional generosity, and that capacity so many Hardy heroines possess for self-exposure expressing both daring and intimacy—the ultimate intimacy which demands facing the fear of ego—loss in those moments which call for abandon (Morgan XII - XII).

of establishing anything approaching reciprocity of relationship (Wright 34).

They are simply objects whose inner consciousness does not matter. Speaking of novels of the middle period Wright continues:

They continue to present women as objects of male fascination, dwelling on their visual charms as the screen on which erotic fantasy can play. But from Bathsheba Everdeen onwards Hardy's heroines are not content simply to remain passive. They actively enjoy exploiting their charms, increasing the element of mystery which they recognize to be part of their fascination, exercising power and control over their male victims. Ethelberta Petherwin uses her beauty unashamedly to climb the social ladder while Paula Power positively toys with her suitors (49).

What is even more significant in these novels, according to Wright, is that although Hardy explores female desire rather more fully in them, presenting women as subjects in this sense, they still suffer from libidinal drives which remain outside their control and beyond the accepted limits of their society. He considers Eustacia Vye one of such heroines who, in spite of challenging the conventionally passive role of women, remains too fantastic a character to attain the tragic status of some of Hardy's later heroines.

Ngugi's novels are similarly peopled by women, young and old, married and unmarried. Instances of seduction, neglect, loneliness and exploitation are perhaps as rife in their lives as they are in Hardy's, but they are never portrayed as the sexual objects or subjects of Wright's analysis. They are rather multi-dimensional: victimized in many ways, deprived and exploited sexually and economically, even badly bruised and brutalized like Wanja; but they are never totally assessed and understood exclusively through their sexual consciousness. They are never introduced or defined for the reader as the children of nature and sensuality. They are flesh, blood but also mind. They are resilient resourceful, often intelligent, questioning, politically aware to a degree allowed by their biological age or the cultural and political circumstances of their lives. In Hardy's fiction it is fundamentally different: they are characterised by their

and the men through whom it is perpetrated, the type who like the Old Man read and write women's bodies and minds in such words: "My darling, whom I love dearly! My little fruit, my little orange, my flower to brighten my old age" (DC 253). Hardy's universe is also full of such men, and of women who have likewise suffered immensely, in their hands. They are also victims of the double standard morality and Victorian England, and recipients of the sheer ignominy and helplessness of the human estate in Hardy's sinister, brooding and mostly indifferent landscape that often serves as a collaborator in all their woes. Walter Allen comments:

He is intent to show that the stars in their courses fight against the aspiring, the man or woman who would rise above the common lot through greatness of spirit (251).

The Sexualized Woman of Hardy

In such a conniving cosmic landscape life becomes a permanent struggle where seduction is common, but in which social, economic and psychological realities like poverty, neglect, loneliness also exacerbate the abuses and indignities under which these women labour. Eustacia Vye, Bathsheba Everdeen, Tess, Lucetta, Elizabeth Jane and Mrs. Newsome are some of Hardy's paradigms. They are all pawns in the hands of family, fate, chance, strange accidents and numerous forms of coincidence. T. R Wright makes a distinction between women in Hardy's early, middle and later periods. He claims that heroines in the early novels are presented primarily as objects of erotic interest not only for the narrator and for the male characters through whom they are observed, but also for the implied reader/voyeur:

They are described in visual, even pictorial terms as seen through the tinted spectacles of their lovers' fantasies. As characters, they tend to be shallow, enigmatic and inconsistent. What they think or feel seems not to matter, the focus of attention is on the feelings they arouse in a variety of men, the misapprehensions they provoke, whether deliberately or not, and the virtual impossibility

catastrophic end awaits her, for Ngugi tells us that the hardest struggle of her life's journey lay ahead. The journey motif understandably dominates the two novels and controls the lives of the heroines. Their journeys from town to town, from village to city symbolically inform the various stages and nature of their experience and predicament, and propel their march towards the final tragic encounters. In both cases the acts were totally without feeling-cold, deliberate and borne of the deepest hate. They were acts of vengeance, rites of purgation and expiation. For Tess, it was to be a symbol of reconciliation through which she would move back to the serenity of Angel Clare's love. For Wariinga, it was a final demonstration of her humanity, a final act of refusal and rejection of years of abuse and humiliation. Through the murders of their tormentors, those acts of blood sacrifice, they symbolically cleansed the world of those types, asserted their freedom of will and gained their tragic greatness. At the same time the reader sadly realizes the tragic ineffectuality of such consciousness in an antagonistic world where events are shaped more by accident than by moral design. Nevertheless Wariinga is gratified that her significant murder of the Rich Old Man of Ngorika would save other people. especially women, from his clutches; and as the villain pleads for his life, she replies:

I am not going to save you. But I shall save many other people, whose lives will not be ruined by words of honey and perfume (DC 253).

Feminist critics cannot fail to acknowledge those words as a fitting finale to a narrative that has through action, dialogue, third person narration and authorial intrusions demonstrated the perennial situation of woman as victim. The words belie the drama of empowerment, as the erstwhile victim reverses role with the oppressor who now shamelessly and desperately begs for pardon from his former victim. Nor should those words surprise Ngugi's readers, most of whom must have noticed that as the author's literary vision and technique matured, and as his political posture grew more overt, his female characters accordingly grew even tougher and now more violent. Wanja's murder of the three men who exploited her and ruined her life in *Petals of Blood* is a forerunner to Wariinga's murder of the Rich Old Man of Ngorika, and once more proves that Ngugi's women have never been passive recipients of the violence of society

184

The End of Their Trial: The Archetypal Female in Thomas Hardy and Ngugi wa Thiong'o

Virginia Ola

Woman's Struggle for Empowerment

Thomas Hardy's tragic Tess, of Tess of the d'Ubervilles and Ngugi wa Thiong'o's heroine, Wariinga, of Devil on the Cross both wreak bloody vengeance on their male enemies at the end of their stories. This ultimate rejection of male dominance is, however, embedded within quite different cultural and ideological narrative paradigms that are sometimes miscast in literary criticism. For example. Western feminist readings of Tess often exacerbate Hardy's Victorian indulgence in reducing women to eroticized object. In contrast, the modern Ngugi, while working within traditional African narrative structures such as fantasy and folktale, presents women in a balanced fashion—as engaged in political, professional and personal struggles for equality and happiness. Although Hardy's and Ngugi's heroines each go through long, painful trials and by finally murdering their oppressors, end them nobly, the texts' unique aesthetic and cultural imperatives give rise to quite different closures and ultimately, images of the archetypal female.

When Wariinga, the heroine of Ngugi wa Thiong'o's fifth novel, Devil on the Cross, takes a pistol out of her purse and shoots the Rich Old Man of Ngorika, that final liberating, though tragic act, cannot but take most scholars of the English and African novel imaginatively back to a similarly tragically ennobling act by Tess, at the end of Thomas Hardy's novel, Tess of the d' Urbervilles, where under different circumstances the heroine murders Alec, her husband, like a pig, with a carving knife. As a result, Tess is led to Stonehenge for execution at Winchester. Wariinga, who carried out her own act of murder during a welcoming party for her fiancee and herself, walks away through a shocked crowd without looking back. The end is equally ominous for the heroine because the reader knows a

- http://www.sierraclub.org/saro-wiwa/>,, www.sierraclub.org/saro-wiwa/>,,
- and http://www.swarthmore.edu/org/nigeria/>.
- 56 Human Rights Watch/Africa, "The Ogoni Crisis: A Case-Study of Military Repression in Southeastern Nigeria," (July 1995): 11.
- 57 A Month and a Day, pp. 101, 128.
- 58 Human Rights Watch/Africa, "The Ogoni Crisis," 14.
- 59 Human Rights Watch/Africa, 29.
- 60 A Month and a Day, 18.
- 61Genocide in Nigeria, 100.
- 62 See, for instance, testimony from MOSOP activists now in exile in St. Louis, Missouri, available at http://www.swarthmore.edu/org/nigeria/, and reports by Human Rights Watch/Africa, "The Ogoni Crisis: A Case Study of Military Repression in Southeastern Nigeria" (July 1995) and "Permanent Transition': Current Violations of Human Rights in Nigeria" (September 1996).
- 63 A Month and a Day, 238.
- 64 Barbara Harlow, "Writers and Assassinations," Imagining Home: Class, Culture and Nationalism in the African Diaspora, eds. Sidney J. Lemelle and Robin G.D. Kelley, (New York: Verso, 1995) 182. For more on this topic, see Harlow's After Lives: Legacies of Revolutionary Writing, (London and New York: Verso, 1996).
- 65 Harlow, "Writers and Assassinations," 169.
- 66 Harlow, "Writers and Assassinations," 183.
- 67 See, for instance, the New York Times advertisement placed by Desmond L. Orage, the son of one murdered Ogoni chief, (7 December 1995) A15-16, and the Nigerian government document Ogoni Crisis.
- 68 This speech circulated widely on the internet as part of the Coalition Against Dictatorship's "Nigerian Casefile: The Ken Saro-Wiwa/Ogoni Handbook," section 1.
- 69 Amnesty International web page, http://www.amnesty.org/ailib/intcam/nigeria.
- 70 Saro-Wiwa, "Trying Times," ANA Review: Annual Journal of the Association of Nigerian Authors, (November 1993): 1.
- 71 A Month and a Day, 81-82.

- Harcourt: Saros, 1989) 10.
- 36 Okechukwu Ted Agbariri, "Saro-Wiwa Was Certainly No Saint!" African Profiles International (April 1996): 7.
- 37 A Month and a Day, 56-57.
- 38 Saro-Wiwa, Sozaboy: A Novel in Rotten English, (Port Harcourt: Saros, 1985; Harlow, Essex, England: Longman, 1994) 151.
- 39 Saro-Wiwa, Sozaboy, 137.
- 40 Saro-Wiwa, 157.
- 41 Saro-Wiwa, 181.
- 42 Saro-Wiwa, Songs in a Time of War, (Port Harcourt: Saros, 1985) 34.
- 43 Saro-Wiwa, Songs in a Time of War, 18.
- 44 Saro-Wiwa, 13.
- 45 Saro-Wiwa, 44.
- 46 Theo Vincent, introduction, ibid., 11.
- 47 Saro-Wiwa, Nigeria: The Brink of Disaster (Port Harcourt: Saros, 1991) 126.
- 48 A Month and a Day, 60-61.
- 49 Saro-Wiwa, Four Farcical Plays, (Port Harcourt: Saros, 1989) 77-78.
- 50 Saro-Wiwa, Four Farcical Plays, 78.
- 51 "Ogoni Bill of Rights, presented to the government and people of Nigeria with an appeal to the international community," (December 1991); "Ogoni Appeal to the International Community," National Concord, (27 January 1992): 15.
- 52 A Month and a Day, 58-59.
- 53 A Month and a Day, 93-94.
- 54 Shell suspended its operations in Ogoni after that protest. Shell executives claim that their workers' safety was threatened; Owens Wiwa and other Ogoni activists claim that Ogoni labor went on strike, making further production impossible. Shell continues to seek opportunities to recommence its Ogoni operations, as evidenced by documents published in Ogoni Crisis: The Untold Story (Lagos: External Publicity Department, Federal Ministry of Information and Culture, n.d.) xi-xii.
- 55 The web sites produced by these groups and by the international Campaign for Democracy in Nigeria (now part of the United Democratic Front of Nigeria provide additional and up-to-date information on the Ogoni struggle: http://www.hrwnyc.org, http://www.amnesty.org/ailib/intcam/nigeria,

- "The Drilling Fields," (Catma Films, 1994). The text and stills are available on-line at http://www.oneworld.org/owbt/drilling_video.html
 Similar figures appear in a report prepared by Andrew Rowell and
 Andrea Goodall, "Shell-Shocked: The Environmental and Social
 Costs of Living with Shell in Nigeria," (Amsterdam: Greenpeace
 International, 1994), available at
 http://www.greenpeace.org/~comms/ken/environ.html
- 19 Joshua Hammer, "Nigeria Crude: A Hanged Man and an Oil-Fouled Landscape," Harper's (June 1996): 62. See also Rowell and Goodall's Greenpeace report.
- 20 Saro-Wiwa, Genocide in Nigeria, 82; Ogoni Moment of Truth, (Port Harcourt: Saros, 1994) 22; Owens Wiwa, "Oil and Human Rights Abuses in Nigeria Today," lecture, University of Texas at Austin, (30 October 1996).
- 21 Tambari, 69-70.
- 22 Owens Wiwa, lecture, University of Texas at Austin, (30 October 1996).
- 23 Basi and Company, 13.
- 24 The government of General Ibrahim Babangida launched Nigeria's structural adjustment program in June 1986, leading to a sharp decline in standards of living for many Nigerians. See, for instance, Falola, Mahadi, Uhomoibhi, and Anyanwu's History of Nigeria: Nigeria in the Twentieth Century.
- 25 Saro-Wiwa, Prisoners of Jebs (Port Harcourt: Saros, 1988), 178, n. 10.
- 26 Saro-Wiwa; Pita Dumbrok's Prison (Port Harcourt: Saros, 1991) 272.
- 27 Saro-Wiwa's second volume of short stories, Adaku and Other Stories, (Port Harcourt: Saros, 1989), lacks similar cohesion, but collects several intriguing pieces.
- 28 Saro-Wiwa, A Forest of Flowers: Short Stories, (Port Harcourt: Saros, 1986; Harlow, Essex, England; Longman, 1995) 2-3.
- 29 Saro-Wiwa, A Forest of Flowers, 2.
- 30 Saro-Wiwa, 4.
- 31 "Ogoni Bill of Rights," 2-3.
- 32 A Forest of Flowers, 4.
- 33 Chantal Zabus, "Mending the Schizo-Text: Pidgin in the Nigerian Novel," Kunapipi 14.1 (1992): 124.
- 34 Genocide in Nigeria, 28.
- 35 On a Darkling Plain: An Account of the Nigerian Civil War (Port

on 21 May 1994. Controversy remains about who actually killed them: some blame the National Youth Council of the Ogoni People (NYCOP), the youth arm of the Movement for the Survival of the Ogoni People (MOSOP); MOSOP members claim government troops staged the massacre as a pretext for the arrests. Police prevented Saro-Wiwa from attending the Giokoo meeting. But the Ogoni Civil Disturbances Special Tribunal, before which he and fourteen other detainees were tried, found Saro-Wiwa guilty of inciting the murders based on testimony that he had called for the men's deaths. International observers widely condemned the trial and the rapidly executed death sentences of the nine convicted Ogoni.

- 3 Saro-Wiwa, Basi and Company: A Modern African Folktale, (Port Harcourt: Saros, 1987), "Author's Note."
- 4 James Brooke, "30 Million Nigerians are Laughing at Themselves," New York Times (24 July, 1987):4.
- 6 Saro-Wiwa, A Bride for Mr. B. (Port Harcourt: Saros, 1993).
- 7 Saro-Wiwa, Mr. B Is Dead, (Port Harcourt: Saros, 1991).
- 8 K. B. Tsaro-Wiwa, *Tambari*, (Ibadan: Longman Nigeria, 1973), and *Tambari in Dukana*, (Ibadan: Longman Nigeria, 1973).
- 9 Tsaro-Wiwa, Tambari, 45.

5 Basi and Company, 20.

- 10 Tsaro-Wiwa, 17.
- 11 Toyin Falola, Abdullahi Mahadi, Martin Uhomoibhi, and Ukachukwu Anyanwu, History of Nigeria: Nigeria in the Twentieth Century, (Ikeja: Longman Nigeria, 1991) 89-90.
- 12 Steven Cayford, "The Ogoni Uprising: Oil Human Rights, and a Democratic Alternative in Nigeria," Africa Today 43.2 (1996): 183.
- 13 Saro-Wiwa, Genocide in Nigeria: The Ogoni Tragedy, (Port Harcourt: Saros, 1992) 23.
- 14 Saro-Wiwa, Genocide in Nigeria, pp. 84, 87: Saro-Wiwa, A Month and a Day: A Detention Diary, (New York: Penguin, 1995) 55.
- 15 Cayford, 184.
- 16 Some of these complaints, presented in letters and memos, are reproduced in Saro-Wiwa's Genocide in Nigeria, 44-83.
- 17 G. B. Leton, intro., "Ogoni Bill of Rights, presented to the government and people of Nigeria," (November 1990): vi-vii.
- 18 These figures are credited to "official" sources and the causes of the spills to the Ministry of Petroleum in a film by Glenn Ellis,

corporations' exploitative practices to the oil-guzzling West, whose persistent demand for cheap oil silently authorizes the abuses at the other end of the chain. And the poem unites the image of the chain with that of the hangman's noose, the weapon of a military government functioning symbiotically with the oil corporations. Most importantly, the poem captures Saro-Wiwa's conviction that the Ogoni struggle, "the dream," can break that chain from "around the drooping neck/ of a shell-shocked land," even should the noose tighten around one man's neck.

In his 1993 presidential address to the Association of Nigerian Authors, Saro-Wiwa asserted that, especially in Nigeria's dire straits:

the writer has also to be an activist. For, literature works its way through society and time slowly. Its eventual victory is not in doubt. But since our society demands much more urgency, the writer cannot be a mere story-teller; he cannot be a mere teacher; he cannot merely x-ray society's weaknesses, its ills, its perils; he or she must be actively involved in shaping its present and its future 70

This concept of the writer/activist is not new to Nigerian literature: Saro-Wiwa himself notes that "the best Nigerian writers have involved themselves actively in 'politics'" and names Chinua Achebe, Wole Soyinka, Chris Okigbo, and Festus Iyayi as examples. However, Saro-Wiwa's writing brings to Nigerian and African literature an insistent, if controversial, focus on the rights of ethnic minorities, and a continuing challenge to international corporations and national governments who claim resources on minority lands without doing justice to people who live there. For Saro-Wiwa, literature is a necessary contribution to a larger struggle and, as long as writers are activists, its eventual victory is not in doubt.

NOTES

1 Ken Saro-Wiwa, "Acceptance Speech by Ken Saro-Wiwa, 1994 Fonlon-Nichols Laureate," African Literature Association Bulletin 20.2 (1994): 18.

2 Four prominent Ogoni men were murdered at a meeting in Giokoo

. 5-

authorship."66

While Saro-Wiwa's work challenges literary conventions, it also raises questions about who qualifies as an author and who casts each role in the script. While MOSOP set out on its mission in unity. disagreements over strategy and leadership, as well as strenuous disinformation campaigns by the Nigerian government and Shell Oil. spawned multiple narratives about the struggle.⁶⁷ The same actors are cast in strikingly different roles in those divergent scripts. As Saro-Wiwa said in his closing statement to the special tribunal that sentenced him to death, "I predict that the scene here will be played and replayed by generations yet unborn. Some have already cast themselves in the role of villains, some are tragic victims, some have a chance to redeem themselves. The choice is for each individual."68 Just as individuals choose their roles, however, others choose how to perceive and present them. As the scene is played and replayed, history is written and rewritten. Thus, just as Saro-Wiwa's work evokes the vast potential of collaborative authorship, it raises questions about how such authorship functions in practice.

Saro-Wiwa's recent poem "Ogoni!" Ogoni!" captures both the overwhelming despair and the glimmers of hope that drove him in his final years:

Ogoni is the land
The people, Ogoni
The agony of trees dying
In ancestral farmlands
Streams polluted weeping
Filth into murky rivers
It is the poisoned air
Coursing the luckless lungs
Of dying children
Ogoni is the dream
Breaking the looping chain
Around the drooping neck
Of a shell-shocked land.⁶⁹

The poem's opening lines convey the traditional harmony and linguistic unity of the Ogoni land and people. Succeeding images dramatize pollution's human tolls, physical and psychological. Fraught with connotations of slavery, the "looping chain" links those

July 1993. Published by Penguin just weeks after his execution, the work stands as Saro-Wiwa's most recent and most complete public account, not only of his own life, but of the Ogoni struggle from his perspective. It begins as an account of his arrest and the sometimes inept, sometimes cruel mistreatment he received in detention, and it presents biographical and historical accounts in flashback. In the course of those narratives, Saro-Wiwa includes speeches he has made, poems and songs he has written, and documentation of the struggle, including, once again, the entire Ogoni Bill of Rights. Combining the genres of journal, autobiography, history, poetry, speech, and political pamphlet, A Month and a Day underscores the importance of mustering all literary resources to the service of the movement and suggests the ways such movements challenge conventional Western notions of genre.

Saro-Wiwa ends A Month and a Day with a chillingly prescient statement. Having learned that the Nigerian military had massacred dozens of Ogoni people during his detention, he notes that "the genocide of the Ogoni had taken on a new dimension. The manner of it I will narrate in my next book, if I live to tell the tale."63 That he did not live to tell the tale emphasizes the need for fresh ideas about authorship. As Barbara Harlow notes in "Writers and Assassinations," writer/activists often challenge the conventional notion of authorship as "the personal identity of the authorial individual."64 While Saro-Wiwa organized the Ogoni people in their struggle against indigenous colonialism and ecological genocide (two terms that have become mantras for the movement), the impetus for the movement preceded him. And, despite disagreements within MOSOP and severe repression from military forces still patrolling Ogoni, the movement also has survived him. More people have begun to speak on behalf of the struggle and have spread the message farther than Saro-Wiwa's sole voice could carry, especially as many Ogoni have sought exile in other African countries and in England, Canada, and the United States since his death. Thus, writers like Saro-Wiwa co-author the struggle with other activists; they participate in the struggle's plot and in plotting the struggle; and they produce literary texts that "depict the arena of popular struggle in order to transform the existing distorted relations of power."65 Through such authoring, they often collapse genres, interweaving biographical and historical narratives "as an active, indeed committed conflation of the two modes, otherwise separated by disciplinary strictures and a cult of individual

176

insisted that the movement was non-violent, and he suggested that many who left were tempted by promises of immediate and individual rewards for collaborating with Shell and the federal government.⁵⁷ Other MOSOP members believe that Leton and Kobani were among such collaborators.⁵⁸ At the same time, Saro-Wiwa clearly relished his leadership status. He was campaigning for a seat at the constitutional conference on the day that four Ogoni leaders, including Leton and Kobani, were brutally murdered, allegedly by members of NYCOP at Saro-Wiwa's urging.⁵⁹ He frequently cast himself as a prophet, claiming, for instance, that "it had fallen to me to wake (the Ogoni) up from the sleep of the century and I had accepted in full the responsibility for doing so."60

Saro-Wiwa also frequently acknowledged, however, that the impetus for the struggle predated his leadership. In Genocide in Nigeria: The Ogoni Tragedy (1992), Saro-Wiwa traces the story of the Ogonis' precolonial independence, assesses their status under British colonialism, critiques their incorporation into the Nigerian federation, explains their situation during the civil war, details their exploitation by international oil companies, and analyzes their current status within the country. The work incorporates letters, pictures, and other documents dating from the 1970s that show the long-standing claims of Ogoni representatives against Shell Oil and government officials. Genocide concludes with a chapter called "The Autonomy Option," which presents the Ogoni Bill of Rights and a brief statement by Saro-Wiwa condemning "the collusion of multinational oil companies and the ethnic majority in Nigeria in the total destruction of the Ogoni nation,"61 In Ogoni Moment of Truth, a pamphlet he produced just months before his final arrest in May 1994, Saro-Wiwa summarizes and updates that history of the Ogoni situation and presents it along with several of his own speeches on the issue. The work also begins to testify to the military's ruthless repression of Ogoni citizens, documentation of which has continued since Saro-Wiwa's arrest and execution through the narratives of MOSOP members and the reports of international organizations.⁶²

As Saro-Wiwa wrote about the Ogoni struggle, he combined conventional literary and journalistic genres in new ways to bring his message to the widest possible audience. His most recently published work, however, raises especially provocative questions about genre and authorship. In A Month and a Day: A Detention Diary, Saro-Wiwa details the events of his imprisonment from 21 June to 22

on Ogoni land. After Ogoni leaders signed the document, it was sent to Nigeria's head of state. General Ibrahim Babangida. At the same time, several Ogoni leaders, including Saro-Wiwa, formed the Movement for the Survival of the Ogoni People (MOSOP), for which Saro-Wiwa became the spokesperson. When their document had received no reply from the government by the following year, the Ogoni reissued their Bill of Rights with an additional "Appeal to the International Community," which also appeared in publications like the West African National Concord. 51 Meanwhile, Saro-Wiwa used his publishing house. Saros International, to issue two collections of his columns that had appeared in Nigerian newspapers. Nigeria: The Brink of Disaster and Similia: Essays on Anomic Nigeria, both published in 1991, provide overviews of his political and social philosophy through his editorials on issues such as ethnic identity, national development, and the role of Nigerian writers. In both collections, he uses these various issues in part to revisit Ogoni political and economic claims. Drawing on his experience with folktales and television writing, he uses the strategy of repetition to imprint the Ogoni cause on the national consciousness.52

If the Ogoni pamphlets still earned little attention from the Nigerian government, Saro-Wiwa began to muster international interest in the Ogoni cause. In the summer of 1992, he spoke to the Unrepresented Nations and Peoples Organization and to the United Nations Working Group on Indigenous Populations.⁵³ His address to the latter group appeared in Nigerian newspapers, convincing both the government and reluctant Ogoni that MOSOP's voice was being heard. On 4 January 1993, MOSOP drew 300,000 Ogoni—sixty percent of the population—to a peaceful demonstration against Shell and for Ogoni autonomy.⁵⁴ As the military presence in Ogoni loomed larger and MOSOP foregrounded its concerns for the environment, international groups like Human Rights Watch, Amnesty International, Greenpeace, and the Sierra Club began to take notice.⁵⁵

Controversy developed within the movement, however, as the June 1993 national elections approached. MOSOP president Garrick Leton claimed that Saro-Wiwa was trying to seize control of the organization and was promoting "militant tactics" to MOSOP's proliferating subgroups, including the National Youth Council of Ogoni (NYCOP). Leton and deputy president Chief Edward Kobani left the organization in protest when MOSOP, following Saro-Wiwa's proposal, decided to boycott the national elections. Saro-Wiwa always

If "Dis Nigeria Sef" offers an overview of Nigeria's problems, Saro-Wiwa's plays, like his sitcom plots, hone in on the specific foibles and corrupt behaviors that produce those massive problems. In "Bride by Return," Saro-Wiwa satirizes a wealthy man's pretensions. Nubari, a nouveau-riche contractor, believing he has ordered a European bride, snubs the village woman whom he had promised to marry in his humbler days. But he is publicly humiliated when he receives by mail only a nightgown, modeled by the woman in the catalogue whom he thought he had ordered. In "The Wheel: A Farce in Six Situations." the same two actors appear in six scenes, all parallel situations that demonstrate the degree to which corruption saturates Nigerian society. Using hilarious metaphors for the bribes they will pay, six characters petition and receive from their superiors jobs that allow them, in turn, to accept bribes from people they hire. Everyone follows the unwritten rules of the system, from the elite member of parliament, who wins the Ministry of Commerce and Industry from the chief minister for 200,000 "soldiers," to the security guard, who wins his position from the personnel officer with the small "kola" hidden in his underpants. The security guard then charges the chief minister two naira to enter the ministry's compound, completing the "wheel." With a Shakespearean touch, Saro-Wiwa puts the only honest critique of this thievery and hypocrisy in the mouth of the security guard, a buffoon character who inspires laughter with his language, appearance, manner, and drinking habits. As he demands the naira, he tells the minister he has six children to care for and at least asks for his money openly: "I no dev hide my own, I no dev like Ministar, all de big big people wey dey hide dem own under table inside room. An I no ax for one thousand, twenty thousand, hundred self-righteously about "the need for an Ethical Revolution in this great country," exposes the same hypocrisy Saro-Wiwa condemned in Babangida's efforts at "social mobilization,"50

Co-Authoring Ogoni Resistance

Much of Saro-Wiwa's early writing laid the groundwork for his literature that explicitly chronicles the Ogoni struggle. In 1990, Saro-Wiwa drafted and published the "Ogoni Bill of Rights," a pamphlet proclaiming the Ogonis' rights to political autonomy within the Nigerian federation and to just compensation for the oil produced

whose land became the battleground and whose people the soldiers with which the war was waged.

Like the novel, the poetry collected in Songs in a Time of War (1985) addresses the war's horrific destruction, especially that suffered by minority groups like the Ogoni caught between Igbo and federal forces. Saro-Wiwa has few kind words for Biafra's leaders, again earning him the ennity of many Igbos. In "Epitaph for Biafra," the poet asks, "Didn't they know that bones are brittle! The matchet swing a bloody path?... So they should stop their foul breath! From infecting God's good air." "Corpses Have Grown," echoing the decimation in Sozaboy's Dukana, shows how war upsets the delicate balance between the land, the people, and their dead: "Ancestral spirits driven from home! Walk tearful abroad! The orphaned land weeps." The collection also juxtaposes the horrors of war with the desire for love and peace. "Voices," a poem that catalogues rationales for war, weapons of war, and effects of war, ends with the couplet "I sing my love! For Maria." "44"

The poetry collection also addresses Nigeria's social problems and calls for social change through personal conversion. In a 1977 pidgin poem called "Dis Nigeria Sef." Saro-Wiwa warns about the dangers of borrowing beyond the country's means, manipulating power for personal gain, and similar problems that have produced national disasters for Nigeria. Lamenting Nigeria's social and structural deterioration, he also acknowledges the country's natural riches and its many honest, hardworking people. The poem winds toward its conclusion with the lines "Dis Nigeria sef/ You too bring confusion!/ How person no like you still 'e like you."45 According to Theo Vincent, who introduces the volume, the poem "is not a song of despair, it is a challenge, thrown in the hope that it will be accepted and redeemed."46 Saro-Wiwa seems to issue and accept this challenge in other venues as well, as a writer and a social leader. In 1987, he accepted an appointment by Gen. Ibrahim Babangida to the Directorate of Social Mobilisation, charged with preparing Nigerians to assume democratic responsibilities, fostering commitment to national self-reliance and the common good, and encouraging hard work, patriotism, honesty, and virtue. 47 While he guit the directorate a year later, frustrated with its ineffectiveness and practical contradictions, its goals continued to inform his writing, appearing in his children's books, his drama, and the mystical Pita Dumbrok's Prison.48

then as a regional commissioner for education and member of the Rivers State Executive Council, "was neck-deep in the atrocities in Bonny" and "a passionate advocate of the seizure of Igbo properties and the virtual expulsion of Igbos from the oil city," Port Harcourt. Some Nigerians, not only Igbo, claim he had ample opportunities for graft. Saro-Wiwa did own impressive properties in Port Harcourt, including a home, a shop, and the headquarters of his Saros International Publishers at 33 Aba Road. He was wealthy enough to travel frequently and to send his sons to Eton. But he claims that he made his money in the late 1970s and early 1980s by selling groceries, trading, and investing. Saro-Wiwa's activities during this period, like his attitudes toward Igbo leaders, remain controversial.

The young Ogoni hero of Sozabov becomes embroiled in controversy, too, but while playing a very different role during the war. As a soldier, he is never sure for which side he is fighting, or why. He joins the army because the military's glamour and omnipresent power attract him and his beloved new wife. Early in the novel, he eagerly embraces the identity and the nickname "Sozaboy." However, while he survives the horrors of trench warfare and the deceptions of opposing soldiers, his life is endangered as the war subsides by those who cannot decipher his lovalties. He comes to believe that "war is a very bad and stupid game" partly because it undermines previous loyalties and casts suspicion on one's affiliations.38 Not only is the soldier never sure whom he is fighting for, but he never knows which other soldiers he can trust or even, in the end, which of his Dukana neighbors might help or betray him. As Duzia warns him, when he stumbles back upon his decimated home village near the war's end, "your friend today can be your enemy tomorrow."39 In light of this trickery central to war, Sozaboy engages in a fervent search for himself. His central question, as he ponders his role in the war, becomes "which one I dey? Which one be my own?"40 Ultimately, he returns to Dukana to look for his young wife and his mother, for those relationships which provide him an identity that transcends the shifting alliances of war. But Duzia informs him that they are dead and, worse, that the people of Dukana believe Sozabov has returned as a ghost seeking revenge. This collective fear leaves Sozaboy "like a porson wey get leprosy because I have no town again."41 No town, no family, no identity; and the novel ends tragically. That ending suggests the war's unjust effects on people who, like the Ogoni, had little ideological interest in the war but

order predicated solely on capitalism. In "Garga," Sylvanus Okeke must deny his southern ethnic identity to trade more successfully in the Muslim north. In "The Shopkeeper and the Beggar," a man who follows the book *How to Run a Shop* forgets the traditional injunction to care for the poor and loses all his material possessions in the end. Ethnicity and ethics, then, which provide a strong center for life in Dukana, may be threatened by a solely materialist notion of "progress." Saro-Wiwa's text highlights the urgency of this message with the gas flares that burn perpetually near Dukana, "reminding us that this was oil-bearing country and that from the bowels of this land came the much-sought-after liquid which fueled the wheels of modern civilization." The images in these stories thus offer critiques of Nigerian society and "modern civilization" from an explicitly Ogoni perspective.

Such a critique is also evident in Saro-Wiwa's most acclaimed work to date, Sozaboy: A Novel in Rotten English, which won a 1987 Honorable Mention at the Noma Award for Publishing in Africa. Like "High Life" in A Forest of Flowers, the novel is written in "rotten English." Chantal Zabus describes the language as a "Pidgin-based idiolect mixing Standard Nigerian English, broken English, and Khana, Saro-Wiwa's mother tongue." Saro-Wiwa adopts this language to present a unique perspective on the Nigerian Civil War: the perspective of the Ogoni unwittingly caught in the territory claimed by seceding Biafra.

Saro-Wiwa sided with the federalists during the 1967-1970 war, believing that the Ogoni were no more likely to benefit under Biafran rule than under the Nigerian federation. Moreover, he resented what he saw as the Biafran leaders' brazen appropriation of the delta region's oil wealth, an insulting extension of the internal colonialism that he claimed the Igbo majority practiced in the East.34 Yet many Igbo accused Saro-Wiwa of misrepresenting the war's origins and of seeking personal gain from the war. Many accounts of the war suggest that the Igbo retreated to the Eastern Region to protect themselves from politically-motivated anti-Igbo violence erupting across the country, and not, originally, to secede from the federation. In his On a Darkling Plain: An Account of the Nigerian Civil War, Saro-Wiwa claims that, though he served in the federal government during the war, he did not "take part in any of the decisions related to the war," but rather was "very much an observer." 35 However, some Igbo claim that Saro-Wiwa, as an administrator of the Bonny Island oil depot and malnutrition, that disease was rampant, that life for its inhabitants was brutish and short.

And they would dismiss it as doomed in a modern world where man was headed for space and science had transformed man's ability to control his environment.²⁸

While the teacher returns with a new, comparative perspective on her hometown, she can neither adopt an outsider's simplistic view that ignores Ogoni strengths, nor deny her kinship ties to the people who greet her. To think this land inferior to all the paved streets and palaces of the outside world "was to be disloyal to communal wisdom and to be disloyal to that wisdom so carefully distilled through the ages was arrogance." As the people of Dukana welcome her home with singing, dancing, and prayers, the narrator recognizes her unequivocal bonds with them. Yet, unlike the young Tambari, who innocently witnesses the poverty of Dukana's people, this narrator feels "that excruciating pain which knowledge confers on those who can discern the gulf that divides what is and what could be."

If Saro-Wiwa's fiction allows him to critique simplistic views of Ogoni material poverty, he also makes use of those two-dimensional images in political tracts when strategically necessary. For instance, the description of Dukana's poverty in "Home. Sweet Home" reappears in the "Ogoni Bill of Rights," which protests that the Ogoni have "no pipe-borne water, no electricity" and "lack education, health, and other social facilities,"31 In that rhetorical situation. Saro-Wiwa counts on readers' "underdevelopment" to move them to action on behalf of the Ogoni. Yet in his fiction, Saro-Wiwa creates double-edged metaphors that satirize both the Ogoni and their contemporaries from supposedly "developed" areas. One such image is a lumbering bus named "Progres," on which the narrator travels back to Dukana. That her town takes great pride in the rickety bus, their sole connection with the outside world, satirizes both the slow pace of their material progress and their ignorance of the extent of their own poverty. But the bus's name and direction remind wealthier Nigerian and Western readers that true progress is not only material: it also requires faithful attention to family, community, and heritage.

Many of the collection's succeeding stories, especially those in the second section called "High Life," underscore the importance of that attention and indicate the possible dangers of embracing a social

African societies and argues that the future strength of Africa lies in allowing each ethnic group to develop itself independently—a premise similar to the call for increased self-government in the "Ogoni Bill of Rights." These two novels thus communicate both Saro-Wiwa's developing political and social philosophy, and his awareness of the personal risks and possible benefits of social critique.

While these two novels make occasional reference to Nigeria's mismanagement of its oil revenues, A Forest of Flowers, a collection of nineteen stories that was short-listed for the Commonwealth Writers Prize in 1987, shows the effects of federal mismanagement and ineptitude on the people of Dukana and surrounding towns. Located in the Delta region which produces much of the nation's oil, Dukana is familiar to Saro-Wiwa's regular readers as Tambari's hometown and the setting for much of Sozaboy. Readers encounter familiar characters: Duzia, the lame storyteller; Bom, a chronically unemployed but genial man; Chief Birabee, the town's leader; Daniel Dekor, pastor of the Holy Spiritual Church of Mount Zion in Israel. This reappearing cast and the volume's common themes unite the stories ²⁷

"Home, Sweet Home," the story lending its title to the first section of A Forest of Flowers, reflects an ambivalence about the narrator's Ogoni home more subtly nuanced than that appearing in the Tambari books. In this story, a woman returns to her hometown to teach after being away at school. She admits that, while she was away, Dukana's

delights had diminished in my eyes and comparison had dimmed its supposed qualities.

Some, taking a cursory look at it, would have considered Dukana a clearing in the tropical rain forest peopled by three or four thousand men, women, and children living in rickety mud huts and making a miserable living from small farmlands in the forest or from fishing in the steamy creeks around the village. Some such, not being of Dukana origin, would hold that the absence of a health clinic, a good school, of pipe-borne water, of electricity, was a blight on the town, and would think it primeval. Such ill-informed, malicious people might look at its emaciated, illiterate population and assert that there was

uild a collective prison in which to house their most embarrassing olitical prisoners and other undesirables. These inmates become the cast that discusses and comments upon political, economic, and social problems facing Africa during the time of their imprisonment. Since Nigeria contributes most of the prisoners, including characters from a sultry drug smuggler to a magical professor, its military government volunteers to build and support the prison, with money borrowed from the International Monetary Fund (IMF) and awarded in ridiculous amounts to European contractors. That decision comes back to haunt Nigeria after the professor entombs the prison under the sea and the Nigerian government cannot produce the prison as evidence of its proper use of the loan. Consequently, in *Pita Dumbrok's Prison*, Europe bids the evil goddess IMF to unleash on Nigeria her thousands of identical, beastly children—Saps, or structural adjustment programs— sinking the country into deeper misery.²⁴

A few chapters into Prisoners of Jebs, Saro-Wiwa incorporates the ridiculous character of Pita Dumbrok, who becomes, in the later novel, central to the story and almost an autobiographical figure. Saro-Wiwa based the character on a journalist named Pita Okute, who criticized his novel Sozaboy: A Novel in Rotten English and receives an editorial surname ("Dumb rock") in return. Saro-Wiwa puts Dumbrok in a birdcage inside the prison where he is forced to squawk his criticism repeatedly throughout the first novel: "Silly plot! Silly plot!"25 The cry serves as ironic commentary because the plot of Prisoners is episodic, given the work's original format. Dumbrok becomes the only apparent survivor of the professor's sinking of the prison and returns to Lagos to be congratulated by the president and to tell his terrific story about the prison to a skeptical audience of Nigerians. Gradually, he is able to convince fellow journalists and others that the prison did, in fact, exist, and that the only hope for ridding the suffering nation of IMF and the Sans is to find it. Pita Dumbrok's Prison, which remains often murkily allegorical, suggests simultaneously that Nigeria's hope lies in recognizing and naming its society's past mistakes, no matter how well hidden, and that Nigeria can only be saved person-by-person, as each individual recognizes and breaks free from the metaphorical "prison in each of us."26 Though Pita Dumbrok is eventually killed by a mail bomb, he inspires these personal changes in a journalist and a military leader through his "Letter to My Compatriots," released just before he goes underground midway through the book. The letter details the precolonial history of

spills to equipment malfunction and corrosion.¹⁸ Moreover, Shell burns off more than 75 percent of the natural gas that its Nigerian operations produce, compared with the less than one percent it flares in the United States.¹⁹ Saro-Wiwa and his brother Owens Wiwa, a doctor who attended many Ogoni made sick by Shell's pollution, attribute the company's blatant discrepancies in policy to environmental racism.²⁰

The offending oil fields and gas flares occupy even Saro-Wiwa's early texts. In Tambari, as the boy prepares for his trip to Dukana, his aunt tells him about the oil fields he will pass on the way. While she explains how the oil is extracted and sent to European refineries, Okiya, the house girl, warns him that "he would fall into an oil well and be burned up by the oilfires which burned every minute of the day,"21 This fear of the gas flares was not uncommon among Ogoni youth: Owens Wiwa reports that catechists would use the flares to illustrate for their young students the fires of hell.²² Tambari admits to feeling afraid at Okiya's warning, but his aunt encourages him to enter the profession of engineering so that one day he will better understand oil production. Such understanding would increase Ogoni control over those resources and the wealth they yield. In "Adetola Street." an episode of Basi and Company, Saro-Wiwa attributes the urban population explosion to those seeking the wealth extracted from the Delta communities, seeking "the riches which had been brought into Lagos by oil money."23 Thus, Saro-Wiwa's sitcoms, folktales, and children's literature, along with their conventional moral lessons, offer a basis for criticizing the political, economic, and ecological exploitation of the Ogoni. And some stories subtly suggest strategies for resistance.

Developing a Social Critique

Saro-Wiwa's social criticism also courses through his short stories, novels, drama, and poetry, with continual allusions to the oil drilling in Ogoni, the corruption of African governments, and the viciousness of international economic policies. Closest in tone to Basi and Company are Saro-Wiwa's satirical novels Prisoners of Jebs (1988) and Pita Dumbrok's Prison (1991). The first is a series of episodes that initially appeared as a weekly column in the Nigerian newspaper Vanguard in 1986. Lampooning 1980s African politics, Prisoners opens with the Organization of African Unity deciding to

independence to 1.5 percent in 1980. Predictably, few of those funds reached the populations for whom they were designated. I⁴ Meanwhile, foreign oil companies had produced oil worth \$30 billion in Ogoni by 1994. And oil continues to provide 80 percent of government revenue and 90 percent of its foreign exchange. I⁵

While Saro-Wiwa's fiction portrays the injustices the Ogoni have long endured, it also emphasizes their strengths: their respect for ancestral wisdom, their industry, their harmony with nature. When Tambari arrives in Dukana from Port Harcourt, the local boys laugh at him because he cannot tell stories. But by the end of his stay, he has heard Duzia, the town storyteller, relate many tales about the lion, the elephant, and Kuru, the tortoise, the most popular character in Ogoni folktales. And he vows to tell his friends these tales on his return to Port Harcourt, Tambari's friend Totonika, who also is a storyteller, describes how he has worked hard enough to feed himself and, years after his mother's death, to purchase a lorry. He attends school even as a mature youth in order to pass the driver's examination. He represents a paragon not just of hard work, perseverance, and devotion to elders, but of the human in balance with nature. He tends a parrot and a monkey which he calls his children; he knows the rivers of Dukana even in the dark; he recounts long, happy hours spent in the forest watching butterflies as a boy.

It is this balance between humanity and nature that the Movement for the Survival of the Ogoni People (MOSOP) claims that the oil companies operating in Ogoni have upset. The "Ogoni Bill of Rights," issued by MOSOP in 1990 and signed by leaders from five Ogoni kingdoms, follows on decades of unheeded complaints to Shell and the Nigerian government.16 It outlines the political, economic, and environmental rights of the Ogoni people. In an accompanying address to the Nigerian people, MOSOP president G. B. Leton asserts that the oil companies operating in the delta, particularly Royal Dutch Shell, have polluted Ogoni farms and rivers, destroyed fish and other animals, and sacrificed human health for their profit.¹⁷ That half a million Ogoni occupy only 400 square miles of land-one of the highest populations densities in Africa-means that oil spills and natural-gas flares have had devastating consequences for the once-fertile region. From 1976 to 1991, in the delta as a whole, 2,976 oil spills leaked millions of gallons of oil into rivers and onto farmlands, often from above-ground pipes that cut across villages. The Nigerian Ministry of Petroleum Resources attributes most of the

ideas toward his later, more explicit critique of international capitalism's encroachment on the Delta region's abundant natural resources, and particularly the Nigerian state's unscrupulous use of the region's oil at the expense of the local communities. Tambari learns that, while Dukana residents must fish all day in their small canoes to net enough fish to satisfy their hunger and to sell at market, all of the residents together could not afford one of the "big boats which go as far near the ocean as possible. There are huge nets attached to these boats which drag the nets along as they move. After a time, the nets are drawn by engines into the boats. The nets are always full of fish." Totonika, Tambari's friend and guide, explains this economic hardship. He also informs the carefree youth about the town's relative poverty of social services: when his mother grew seriously ill, he tells Tambari, there was neither a hospital in Dukana to care for her nor a vehicle to transport her to the nearest facility. 10

Such hardships among minority ethnic groups in Nigeria testify to the legacy of British colonialism and to what Saro-Wiwa calls "indigenous colonialism," the control of Nigerian politics and resources by the federation's three major ethnic groups. When Nigeria gained its independence from Britain in 1960, its federal structure and constitution vested power in the majority ethnic groups in each region: the Hausa-Fulani in the north, the Yoruba in the west, and the Igbo in the east. The politicians left in control of the nation were those who would safeguard European economic interests. ¹¹ (Shell, for instance, in partnership with the British government, discovered oil in the Niger Delta in 1956 and struck oil in the Ogoni town of Dere in 1958). ¹²

Many of Nigeria's more than 250 minority ethnic groups, some of which had established independent treaties with Britain before Sir Frederick Lugard lumped them into the Colony and Protectorate of Nigeria in 1914, later agitated for separate states or at least for constitutional protections within the new nation. But the 1957 constitutional conference relegated minority concerns to a commission which never resolved them to the minority groups' satisfaction. Ogoni appeals for an independent state were denied. According to Saro-Wiwa, "the Ogoni and other minorities of the Eastern delta had been consigned to colonial status at the hands of the Igbo ethnic majority." While national power intermittently changed hands among elected and military leaders from majority ethnic groups, the Ogoni could only watch the percentage of oil royalties and rents to which they were legally entitled shrink from 50 percent at

moral lessons—and, perhaps, of his own business acumen. "The Transistor Radio," which features Basi and his sidekick Alali outsmarting two would-be con men, was based on a revue sketch Saro-Wiwa had written as a student in 1964. Later, he adapted it as a stage play and then as a radio show, which the BBC aired in 1972 and awarded a prize in its African Theatre Competition. In addition to republishing the story in Basi and Company, Saro-Wiwa has published it as a play at least twice, in the 1988 Basi and Company: Four Television Plays and the 1989 Four Farcical Plays. It has also appeared as a 1989 children's story in "The Adventures of Mr. B Series," complete with questions to test reading comprehension at the book's end. The moral of this story: people cannot get enough of a good thing.

Retelling the same stories and building different stories around the same casts of characters also derive from the folktale tradition and assist in ingraining Saro-Wiwa's stories and their lessons upon readers' memories. Such an effect serves his goals as social critic and activist. Even in his children's literature, from the 1973 Tambari and Tambari in Dukana to his later adaptations of Basi plots for the "Saros Junior Series," Saro-Wiwa points to the values of hard work, honesty, and respect for others. While the Tambari books deliver their lessons straight forwardly, the Mr. B books resonate with the satire of the sitcom. In A Bride for Mr. B. Basi, caught in a web of misunderstandings, misses his chance to marry a wealthy woman who he mistakenly believes comes from his downtrodden home village. where Basi's supposed wealth is legendary. The story suggests that one who scorns his origins cannot find good fortune, even when it knocks on the door.6 In a move worthy of Kuru, the tortoise-trickster. Basi feigns death in Mr. B Is Dead to profit from the pretensions of Madam's American Dollar Club. The club, satirizing United States policies on foreign aid, won't assist the sick or hungry, but will provide lavish funeral celebrations in order to demonstrate its wealth and philanthropy. While these Basi books, set in Lagos, tend to focus primarily on urban issues, the Tambari books are set squarely in the Delta region. Designed as grade-school readers and published by Longman Nigeria, they offer Nigerian children a positive image of their Ogoni compatriots, instruct them in moral living, and provide them, in Tambari, Saro-Wiwa's model young citizen, who respects authority yet ceaselessly asks questions to educate himself.8

In these children's breeks and the sitcom, Saro-Wiwa develops

Shell—and of Nigeria's corrupt rulers, who have long profited from a federal structure that handicaps minorities.

As a writer and publisher, Saro-Wiwa lends an important minority-rights perspective to Nigerian and African literature—a perspective that won him some enemies and may have cost him his life. Two months after his ALA speech, the regime of General Sani Abacha arrested him, charged him months later with inciting murder, and hanged him on 10 November 1995.² The execution has cost the Ogoni movement an important leader. Yet, through his literary work, Saro-Wiwa continues to critique Nigerian society and to co-author the Ogoni struggle for justice. His writing also raises important questions for literary studies, in terms of how it incorporates multiple genres and how it resists the traditional assumption that authorship is an individual act. In many circles, then, Saro-Wiwa continues to provoke controversy.

Redeploying the Folktale

Saro-Wiwa often acknowledged the role that Ogoni folktales played in shaping his storytelling. Accordingly, he dedicated his 1991 volume The Singing Anthill: Ogoni Folk Tales to the Ogoni people, from whom he had collected the stories. The tales offer lessons for daily life, stressing the importance of obeying parents, dealing fairly, marrying wisely, extending mercy, and staying honest. Such lessons find their way into Saro-Wiwa's other work as well. He considers his production of the popular television sitcom Basi and Company a logical extension of the folktale genre into urban Nigeria.3 Like the folktale, the sitcom offers edifying social critique while also reaching a broader audience than a village storyteller can: Basi and Company attracted an estimated 30 million Nigerian viewers per week from 1985 to 1990.4 In a collection of short stories based on the series' scripts, Saro-Wiwa consciously retains formal elements of the folktale by providing one narrator for most of the stories and, if not songs in which the audience can participate, then at least catchy slogans. Perhaps the most famous is that of Basi himself, an unemployed, but optimistic man who survives in Lagos on wit and credit while perpetually devising get-rich-quick schemes based on his mantra; "To be a millionaire, think like a millionaire."5

The story in the sitcom's premiere episode offers one example of Saro-Wiwa's search for multiple venues and audiences for his

'Its Eventual Victory Is Not in Doubt': An Introduction to the Literature of Ken Saro-Wiwa

Mary Harvan

In March 1994, as Ken Saro-Wiwa accepted the Fonlon-Nichols Award for contributions in the fields of literature and human rights, he told the African Literature Association (ALA):

The relationship between literature and non-violent struggle is an old and acknowledged one in Ogoni culture. Rooted in orality, our literature was always a shared and communal experience. We did not only sing: we sang to satirize or praise or to cleanse society of some ill. Our folktales were not merely told for pleasure, but to instruct and reform. We did not merely dance to entertain; we danced to express our joy or displeasure. Invariably, story, song and dance came together and achieved validity as a renewing, reaffirming or instructional group or communal activity. Coming from such a background, my work as a modern writer could not but lead me to question the society in which I live and, having identified the problem, to invite my audience to a necessary struggle for peaceful change, for improvement.1

Saro-Wiwa's statement compels us to read his writing in its social contexts. His work incorporates peculiarly Ogoni elements, such as expressions in Khana, his first language, and local folktales featuring Kuru, the tortoise. Often drawing on his extensive journalistic production, his literary work scrutinizes Nigerian politics and culture and dissects problems common to postcolonial African nations. Much of his work, especially his most recent, addresses the political, economic, and ecological injustices the Ogoni have suffered at the hands of transnational oil companies—particularly Royal Dutch

- (Beau Bassin: The Triveni, 1972) and You (Beau Bois-St Pierre: Lemwee Graphics, 1981).
- 25 Jeni Couzyn (South Africa) born 1942, currently lives in London. Her poems have been published in South African, British and Canadian journals. She has published the following volumes of poetry: Flying (London: Workshop Press, 1970); Monkey Wedding (London: Jonathan Cape, 1972); Christmas in Africa (Heinemann, London, 1975); House of Changes (London: Heinemann, 1978); The Happiness Bird (Toronto: Sono Nis Press, 1978).
- 26 Frank Chipasula, African Women's Poetry, 175-177.
- 27 Amelia Blossom Pegram (South Africa) born in Cape Town, is widely published and translated. Her books include *Deliverance:* Poems for South Africa (a self-published chapbook) and Our Sun Will Rise (Washington, DC: Three Continents Press, 1989).
- 28 Frank Chipasula, African Women's Poetry, 189.
- 29 Emmanuel Ngara, Ideology and Form in African Poetry, 31.
- 30 Homi K. Bhabha, "Cultural Diversity and Cultural Differences." The Post-Colonial Studies Reader, 209.

- Rutgers University Press, 1992) 129-151.
- 10 Emmanuel Ngara, Ideology and Form in African Poetry (Harare: Baobab Books, 1975) 96.
- 11 Innes, "Mothers or Sisters? Identity, Discourse and Audience in the Writing of Ama Ata Aidoo and Mariama Bâ," 129.
- 12 Ama Ata Aidoo, "Interview," Wasafiri 6/7 (1987): 27.
- 13 Kumari Jayawardena, Feminism and Nationalism in The Third World (London: Zed Books, 1986) 14.
- 14 Kirsten Holst Peterson, "First Things First: Problems of a Feminsit Approach to African Literature." The Post-Colonial Studies Reader. eds. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin (London: Routledge, 1995) 251.
- 15 Peterson, "First Things First," 252.
- 16 Edward W. Said, Culture and Imperialism (London: Chatto and Windus Ltd., 1993, Vintage edition 1994) 256.
- 17 Abena P.A. Busia (Ghana) b. 1953, is the daughter of the late Dr. Kofi Busia, former Prime Minister of Ghana. Educated in Ghana, Holland, Mexico and England, she holds a BA (1976), and MA (1980) and a D.Phil. (1984) from Oxford University. She has published *Testimonies of Exile* (New Jersey: Africa World Press, 1990). Some of her poems have been included in *Summer Fires: New Poetry From Africa* (Oxford: Heinemann, 1983).
- 18 Stella and Frank Chipasula eds., African Women's Poetry (Oxford: Heinemann Educational Publishers, 1995) 53.
- 19 Ifi Amadiume (Nigeria) currently lives and works in England. Her poems have appeared in Okike, West Africa and Frontline as well as in a number of other journals and anthologies. Her volume of poetry, Passion Waves (London: Karnak House, 1986) was a runner-up for the Commonwealth-British Airways Poetry Prize for 1986.
- 20 Frank Chipasula, African Women's Poetry, 86.
- 21 Frank Chipasula, African Women's Poetry, 133.
- 22 Stella P. Chipasula (Malawi) graduated with a BA in Art History. She has written some poems, worked on Malawian folktales, and is currently writing a romance for Heinemann's Heartbeat Series.
- 23 Frank Chipasula, African Women's Poetry, 134.
- 24 Shakuntala Hawoldar (Mauritius) was born in 1944 in Bombay. In 1967 she emigrated to Mauritius and married a Mauritian. Her poetry is collected in I've Seen Strange Things (Port Louis: Mauritius Printing Co., 1971), Moods, Moments and Memories

from falling into the snares of Western feminism; it helps to establish a matriarchal discourse that intersects with the patriarchal one by means of dovetailing not overlapping, and finally, it leaves room enough for articulating the cultural differences of the women themselves. This focal point, in the words of Homi K. Bhabha, is a space that makes it possible

— to begin envisaging national, anti-nationalist, histories of the "people." It is in this space that we will find those words with which we can speak of Ourselves and Others. And by exploring this hybridity, this "Third Space," we may elude the politics of polarity and emerge as the others of our selves.³⁰

NOTES

- Wole Soyinka, Myth, Literature and The African World (Cambridge: Cambridge University Press, 1976) 18.
- 2 Barbara Harlow, Resistance Literature (London: Methuen, 1987) 33.
- 3 For a detailed analysis of the effects of literacy on African poetry see Isidore Okpewho's "African Poetry: The Modern Writer and the Oral tradition." Oral and Written Poetry in African Literature Today. eds. Eldred Durosimi Jones, Eustace Palmer and Marjorie Jones. (London: James Currey, 1988) 3-25.
- 4 Kinfe Abraham, From Race to Class: Links and Parallels in Africa and Black American Protest (London: Grassroots Publisher, 1982) 1.
- 5 "Negritude" in Encyclopedia of World Literature in The 20th Century, ed. Leonard S. Klein (New York: A Frederick Ungar Book, 1989) 3: 361.
- 6 Wole Soyinka ed., Poems of Black Africa (London: Heinemann Educational Books, 1975) 96.
- 7 Encyclopedia of World Literature in The 20th Century, 361.
- 8 Senghor: Prose and Poetry, eds. John Reed and Clive Wake (London: Oxford University Press, 1965) 110.
- 9 C. L. Innes, "Mothers or Sisters? Identity, Discourse and Audience in the Writing of Ama Ata Aidoo and Mariama Bâ." In Nasta Sushelia, ed. Motherlands: Black Women's Writing from Africa, The Caribbean and South Asia (New Brunswick, New Jersey:

chasm between the personal and the public realms is their centralization of Motherhood, pregnancy and birth. These concepts are neither delineated as abstract ones nor as complete metaphors of Mother Africa. They are conceived of as experiences pregnant with affection, tenderness, protection and perseverance. The content, derived as such from personal experiences and linked to Mother Africa, underlies women's identity and add authenticity to their poetic voice.

Contrary to Western feminist voices, African women poets are, powerfully, consolidating their roles as mothers responsible for keeping the cultural heritage and hence, fighting cultural domination and hegemony. Additionally, delineating the pain of being in labour-a common experience in all the poems discussed-allows female poets to depict the violence of resistance while remaining within the limits of the concept of Motherhood. The clever description of pain and suffering serves to unite the experiences of men and women. At the same time, the experience of giving birth remains very personal, private and limited to women. Projecting the private pain on the public through identifying with the land show women as not divorced from public political concerns. Plunging themselves in the public turmoil, without evoking the idea of African women's sexual appeal.²⁹ women poets could find their poetic identity which sets them free from both African patriarchal discourse and Western feminist discourse.

At this point it is important to state that the distinguished discourse of the Sub-Saharan women poets is not completely homogenous. Each country bears its own socio-political context; only at the historical juncture of colonization do the various cultures meet. Collectively formulating their poetic identity, African women poets managed to create gaps to allow for the emergence of their cultural differences. Aligning themselves to men as partners, mothers, daughters and sisters the poets established an essential point of reference in their identity. Individually, each poet weaves her own vision as a woman in the poetic text. That is to say, each text connotes its own cultural ambiance and bears particular signs of its own community. In other words, in mobilizing their force to enunciate identity, women poets did not interpret their reality irrationally. They admitted and recognized cultural differences and, hence, fell back on the theme of Motherhood as a focal point. This focal point is highly functional, multi-purposed and multi-dimensional. It prevents women

Amelia Blossom Pegram,²⁷ also from South Africa, directly identifies the struggle of her country with a woman labouring. Even the title of the poem is very direct: "Deliverance"²⁸:

Bear down My Mother Country Push You have carried the seeds full term Bear down Puch Only you can give birth to our freedom Only you can feel the full ripe weight Bear down We will stand by you We must relieve your pain Bear down Bear down Push

The economy in the use of words is compensated by the lyrical repetition of "Bear down" (5 times) and "Push" (3 times); a pattern that is reminiscent of motifs in Jazz and the African drum. This yields a musical structure which sustains the poem solidly without the need for any punctuation. However, the pursuit of the rhythmic effect never alienates the poet from her political commitment. She structures her poem as one extended metaphor where Africa is a woman in labour and her daughter is encouraging her to "bear down" and to "push" the baby free.

A Voice Of Their Own

The analysis of the six poems shows how African women re-define and re-present themselves in their own terms. They offer rare insights into their inner lives and experiences. Through poetry, women could claim independence by advancing their own self-portraiture.

To the extent that African women's poetry emanates from personal sources, the primary thematic tool by which they bridge the

156

Having intensified the pain and kept the readers so alert, the poet releases the audience abruptly as she does her baby: she "hurled" it free to "plunge into life." The curve of the dramatic tension suddenly becomes nil whereas the woman has not taken her breath yet.

In part II of the poem, the storm is over and she contemplates the experience as a woman. Recollecting the memory in tranquillity leaves room for the women's vision:

Remembering this pain I feel myself betrayer of a code we practice in the family of women through generations.

Solidarity and sisterhood help to make the pain bearable. Parental steadfastness reaches the point of being "a code"—an "Experience of a lifetime," friends tell her. The severe pain of part I is forgotten and even replaced by hope:

We forget the pain
We surrender the memory gladly, at once
hoarding no trace of bitterness or fear.

This is reminiscent of Busia's poem "Liberation" where she says: "We are all mothers, / and we have that fire within us, / of powerful women." So, Couzyn uses the experience of giving birth to project and resolve the binary oppositions: pain counterposed to relief, being locked to being released, despair to hope and bitterness to happiness.

However, having alleviated the tension of the audience and resolved the drama, the poet ends her poem with a note that limits the experience of birth /continuity only to women:

We'll have other children. Gaily
We encourage each other. Only our men
grey and shocked
whisper, huddle together
think themselves shameful cowards in their hearts
and pray with gratitude that they are men.

By the time we come to the end of the poem, the poet is no longer alone and her experience is not personal. All the women join her in a universal experience. Describing the pain in minute detail institutionalises and generates the idea of resistance which is implied in "I embrace my power." She continues describing the domination of pain using dynamic verbs which express violent actions, "the pain grinding me in its teeth / sweeps me out to sea," until

— a wellspring of rage breaks open in my tongue but time has stopped at twenty-five minutes past seven.

"Rage" is building up and the severe pain has hurled the poet into timelessness. It is the ever-going struggle of South Africa against the policy of Apartheid. Again, the poet/wornan projects her personal experience on the country, i.e., the country is labouring. Hence, the personal and public are linked through pain and perseverance. The more painful the experience of giving birth becomes, the more stoic and heroic the narrator becomes:

Colours roar in my eyes and voices reach me as voices reach out over waves hold on breath you are doing well

distant, meaningless and strange.

Day has slipped into night and night drifts helpless towards dawn

when I rush into my senses again words rolling at me like notes of a glass bell one decent push and this baby would be born!

The experience of a woman in labour and suffering from pain captures the political climate in South Africa. The severity of the struggle is reflected in the prolonged description of the feeling of pain. Only in the last stanza, when pain has become unbearable, does the baby come to life:

my voice releases and my muscles wrench downwards into their final furious leap to hurl you free

as you plunge into life.

The land/woman who is talking to her people/lovers immediately implies the give and take principle that will preserve a land and provide a woman with a sense of security. The poet is careful not to fall into the trap of male versus female in order to avoid any sense of antagonism. So, the tone of the previous images—which, if taken out of context, convey the meaning of a raped or harassed woman—are shrewdly changed to align women to men. Therefore, "the vast continent" is also

—a mother who warms her insides Beside you, Carrier of wombs for men Who ache in their lost hours For her who is the sea Without change, without end.

The poet, the woman, the land, the vast continent is a mother who bears the responsibility of continuity. Those who vex her sometimes also feel lost when she is downtrodden. It is as if the poet reminds her compatriots to secure their land and protect their women. Having identified herself with the land, Shakuntala could also identify herself as a mother. So the relation of the people to the land is like the relation of two partners, i.e., solidarity, security and love are necessary to sustain the relation.

From South Africa, Jeni Couzyn²⁵ describes in detail the pain of the experience of childbirth in her poem "The Pain." ²⁶ Throughout fourteen stanzas, Couzyn deals with pain as an oppressor who dominates her body and senses:

At first the pains crawl cautious in me as thieving children. I am holding my molecules in order with breathing

dream swimming on air I brace my power concentrate on grace.

The afternoon unrolls its hoard of hours

contractions mounting like a tide till rearing pains are white tipped breakers hurling me up slamming me down.

employed. The poet identifies herself with the oppressed land:

Inside me, you are coiled like a hard question without an answer. On the far bank of the river you sit silently, your mouth shut, watching me struggle with this bundle that grows like a giant seed in me.

The drawn picture of Africa is characterized by stoicism and perseverance. Mother Africa has been waiting all the time "on the far bank of the river" watching the struggle of those who bear the burden of oppression. The use of the present tense indicates the acute feelings of patriotism and heroism that haunt the spirit of the daughter. The recurrent image of the "seed" that grows serves to alleviate the pain that permeates the whole poem. It is also an indicator of a complete change in the status of the "hard question":

But, mother, I'm mothering you now; new generations pass through my blood, and I bear you proudly on my back where you are no longer a question.

Throughout, the evocative power of the mother-daughter relationship is enhanced by the emphasis on continuity, "new generations pass through my blood." The "hard question" is "no longer a question." The frequent occurrence of "mother, I'm mothering you now" imbues the poem with a feeling of tenderness and protection which becomes almost euphoric and celebrative. Though the poem is delineated in the form of an apparent emotional outburst, Chipasula manages to convey her feeling of self-affirmation where the question is "no longer a question."

In her poem "The Woman," 23 Shakuntala Hawoldar 24 identifies herself again with the land:

What you love in me
Is a woman
Who invites you to discover
The vast continent within her.

In the third stanza the idea of "nakedness" comes up again. magining herself to be the seed, the poet says:

I was left naked and unshielded by a boy. It was not the nakedness of the naked; it was the nakedness of the naked earth; it was the nakedness of birth; it was the nakedness of creation.

Amadiume identifies herself with the land, "the naked earth." At the beginning of the season the earth is naked, later, it yields all the crops. Also, a new born baby is naked, later, he grows to become a man. Adam and Eve were born naked as well. So the poet manages to change the negative connotations of "nakedness" into positive ones by linking the concept to fresh beginnings. Having established that link strongly through repetitions and the similar structure of the sentences, the last stanza sounds totally expected and logically accepted:

My seed took root again. my shield in time regained, full of sweet juice again to be sucked

It is the prospective direction of the poem which was prepared for in the previous stanza.

Though "sucking the orange" is the same image of the first stanza, it has a different implication. This time the orange is the mother who is willing to breast feed her own baby. After all the fresh beginnings of the third stanza "the seed took root again"—the land/mother/woman gave birth to an orange "full of sweet juice." Hence, self-determination is "in time regained."

In her poem "I'm My Own Mother, Now"²¹ the Malawian poet Stella P.Chipasula²² materializes her relation to Africa in the form of a reciprocal mother/daughter relationship. So, there is Mother Africa whose offspring's are taking care of her: "Mother, I'm mothering you now; Alone, I bear the burden of continuity." The poet states directly the role of women as transmitters of cultural values. Therefore, they are responsible for the continuity of history and to their Mother Africa.

Again, the pattern of retrospective and prospective paths is

No more deceits, no more lies, no more disguises and most important, no more domination. After a long trek of exploration, a new awareness emerged: "we are all mothers" who can and should make their own history. Busia is skilled enough not to announce the discovery of the new treasure/history abruptly. It is only towards the end of the poem and after having depicted all the struggle and the torture that she tells the reader—confidently—about the "treasure." To explain, the discovery of the treasure is not unjustified. It is supported by a strong feeling of self-confidence. It is as if "Mothers" gave birth to a new knowledge, "mutilated hopes" being the fathers.

The last part of the poem is an extended metaphor which reflects the identity stated at the beginning: "So do not even ask, do not ask what it is we are labouring with this time;" the spirits that were seething with anger at the outset are now "labouring." All the connotations of this word fit unjarringly in the context and heighten the defiant tone. "You shall not escape/ what we will make / of the broken pieces of our lives" is a strong decision to re-build, re-cover the "nakedness" and recover the disruption. The poem ends, thus, powerfully as "will" indicates the future and "broken pieces" stands for the past.

Similarly, Ifi Amadiume's ¹⁹ poem, "Creation," ²⁰ goes into two directions: retrospective and prospective. The whole poem depends on one complex metaphor:

Like a sweet orange sucked by a boy, You have sucked all the goodness of me. Still like a boy, You did not know when to stop.

Likening the colonial forces to a "boy" belittles and denigrates the rationality of the colonial policy, an unscrupulous policy that aimed at destruction and "did not know when to stop." Paradoxically, "still like a boy, you have left my seed to crop." In spite of the destruction and disruption, the potential to re-start was there. However, the whole process went on violently: the boy "sucked" the orange and "spat out" the seed. The two actions imply gluttony which is the equivalent of the colonial greed that wanted to rob Africa of its treasures and history. At the same time, the whole picture could yield another meaning: a deserted woman/mother who was seduced by a manipulative man.

For we are not tortured anymore; we have seen beyond your lies and disguises, and we have mastered the language of words, we have mastered speech.

Living through the experience of colonialism, with its claims on one hand and reality on the other, the colonized have realized all the "lies" and "disguises" of the colonizer. The mere understanding of the white masks is knowledge, and knowledge is power. They have learnt how to use the weapon of the oppressor which is "words" and "speech."

Busia goes on to show how the pain and torture—symbolized as "nakedness"—are transformed into a new social consciousness:

we have also seen ourselves raw and naked piece by piece until our flesh lies flayed with blood on our own hands.

What terrible thing can you do us which we have not done to ourselves?

What can you tell us which we didn't deceive ourselves with a long time ago?

You cannot know how long we cried until we laughed over the broken pieces of our dreams.

To come out of the experience disillusioned, yet stronger, requires a process of self-critique and self-blame. To renounce the role of being the object of history, Africans paid the highest price; they sacrificed their dreams. To start crying and then laughing "over the broken pieces" of their dreams is the itinerary of moving from innocence to maturity, i.e., knowledge:

Ignorance shattered us into such fragments we had to unearth ourselves piece by piece, to recover with our own hands such unexpected relicseven we wondered how we could hold such treasure.

the ground on which debates about tradition were thrashed out. In literature, they were constantly assigned certain roles and images by their male counterparts. They were perceived but not perceiving. Thus, they embarked on challenging the nostalgic image of the African Mother as symbol with a series of mothers whose characters and roles as well as their plurality prevent them from being seen either symbolically or nostalgically. Their poetry is very much down to earth showing pride in being women and mothers, confronting new struggles in a decolonization process. Sub-Saharan women are extolling motherhood in their poetry to oppose the reification and even mystification of the female body. They are restoring themselves as part of society.

In this paper, I will attempt a reading of six poems from West Africa (Ghana, Nigeria), East Africa (Malawi, Mauritius) and Southern Africa (South Africa). A common feature of these poems is that they deal with the experience of motherhood from different perspectives. This experience—rich in itself—and its variations constitute the point of departure in the poems. The fact that these women choose to speak about the experience of motherhood implies that they are establishing a poetic identity of their own, derived from their own convictions, independent of the experiences of their male counterparts and different from the Western feminist identity.

Poetics / Politics of Identity

Abena P. A. Busia's poem, 17" Liberation" 18 opens with a forceful assertion:

We are all mothers, and we have that fire within us, of powerful women whose spirits are so angry

The pronoun "we" immediately establishes a collective identity powerful enough to formulate its own consciousness. Describing the spirits of these mothers as seething with anger creates from the outset a defiant tone. This defiant tone gives way to presenting women in terms of the experiences they have had:

raise their mothers' consciousness and teach them to object to their fathers or whether it was best to leave them alone. The African women told their German sisters

how inexplicably close they felt to their mothers/daughters and how neither group would dream of making a decision of importance without first consulting the other group. This was not a dialogue! It was two very different voices shouting in the wilderness. ¹⁴

Explicitly, the Malawian poet Felix Mnthali states her rejection of adopting or even appropriating a Western feminist identity in her poem "A Letter to a Feminist Friend":

The woman of Europe and America after drinking and carousing on my sweat rise up to castigate and castrate their menfolk from the cushions of a world I have built!

In the penultimate stanza she declares: "No, no, my sister / my love, / first things first!" ¹⁵ Thus, in the emergent poetry of the last three decades African women showed a deep understanding of their socio-historical reality and an awareness of the ravages of following the Western feminist path. In other words, if the African male intellectuals "bear their past within them—as scars of humiliating wounds, as instigation for different practices, as potentially revised visions of the past tending towards a post-colonial future, as urgently reinterpretable and redeployable experiences, "¹⁶ women also bear their own past within them, interpreting it poetically from their own point of view; a fact that does not imply by any means that African women have become the foils of their male counterparts.

One is aware, of course, that a revolutionary change does not guarantee an automatic equality of the sexes. The history of revolutionary struggles where women's issues are considered "secondary" or "divisive" are all too common. Women were simply

Although Mariama Bâ refers here to the Francophone African poetry associated with the Negritude school, her characterization of literature which expresses "the anxieties of men concerning Mother Africa" is also applicable to much Anglophone literature, including fiction by Kofi Awoonor and Ayi Kwei Armah. Asked in a 1986 interview what she thought of Armah's portrayal of women, Ama Ata Aidoo responded:

He is like any of the male African writers. They can only portray women the way they perceive them— Armah's female characters are very much out there to act as foils to his male heroes. ¹²

Aidoo is against the male-centered society which denies women the right of agency. It is a society that relegates women to a secondary position by giving priority to politics, disguised as a national movement. Hence, the obliteration of women's role in the struggle.

When African women started to formulate their own voice, they did not dissociate themselves from their own culture. In her central book Feminism and Nationalism in the Third World, Kumari Jayawardena explains that:

...the new woman could not be a total negation of traditional culture. Although certain obviously unjust practices should be abolished ... they still had to act as the guardians of national culture, indigenous religion and family traditions—in other words, to be both "modern" and "traditional" 13

By acting as the "guardians of their national culture" in the post-colonial period, African women restored their original roles in the community as transmitters of stories. Indeed, they managed to establish their own identity which stands in a stark opposition to the paradigms of a Western feminist identity. In her article "First Things First: Problems of a Feminist Approach to African Literature," Kirsten Holst Petersen relates a story which is significant in this context. A group of German feminists had been invited to participate in a conference entitled "The Role of Women in Africa" held in Mainz in 1981. They discussed Verena Stefan's book Shedding and they debated their relationship to their mothers, i.e., whether they should

Senghor was, however, more inclined to the reconciliation of cultures and "stressed the complementarity and interdependence of cultures and their evolution toward the civilization of the universal." Although his emotional allegiance will be primarily to his African mother, Senghor also acknowledges that he is a child of two cultures, that he is "a cultural half-caste;" his sisters and his mothers "who cradled [his] nights" are African and European:

To have to choose! deliciously torn between these two friendly hands

—A kiss from Soukeina! —these two antagonistic worlds When the pain —ah! I cannot tell now which is my sister and which is my foster-sister.⁸

Writers from Anglophone Africa, such as Achebe, Soyinka and Mphahlele, representing a new generation some twenty years later, expressed their skepticism about Negritude. Recently, Emanuel Ngara has concluded that "the Senghorian school of Negritude does not accurately reflect the real conditions of existence of black people." 10

Negritude poetry has always romanticized women and portrayed them as Mother Africa, an image divorced from reality. Simmering with rage against the colonizers, this poetry has overlooked the sufferings of women and sidetracked the lives of the "true" mothers. Therefore, women's role in healing the disrupted culture was not taken into consideration.

What most African nationalist theorists and critics, who reject Senghorian Negritude, have been unwilling to concede is the clearly incontestable proposition that the discourses of nationalism have marginalized those to do with gender. Mariama Bâ has protested to obliterating the liberation struggle as reflected in literature:

The nostalgic songs dedicated to African mothers which express the anxieties of men concerning Mother Africa are no longer enough for us. The Black woman in African literature must be given the dimension that her role in the liberation struggles next to men has proven to be hers, the dimension which coincides with her proven contribution to the economic development of our country. If

resource of literacy. The literate African poetry accelerated the erosion of oral tradition; creating forthermore, a cultural amnesia and distortion.³ Therefore, it has become the concern of the previously colonized to decolonize their culture, to re-establish their own identities and to free their literature from external influences. These particular concerns launched African writers and critics into a process of restoring and bringing their pre-colonial history to the fore. Kinfe Abraham states that the African writer, or the black protest writer,

thus dwells on his past partly because of an attempt to escape contempt due to the long history which has demeaned his person and belittled his culture. But it is also partly because of a strong desire to negate the pernicious propaganda and non-truths which have haunted him over the years.⁴

Such an acute awareness of history and culture paved the way for the emergence of "Negritude," one of the most significant literary movements to have arisen in Africa in the stage of primary resistance.

Negritude emerged in Paris in 1934 among a group of Caribbean and African students including Aimé Césaire from Martinique and Leopold Sédar Senghor from Senegal. All the literature produced under the umbrella of Negritude was preoccupied with the problem of colour, the beauty of the Negro race and the warmth and humanity of black people; it "was a reaction against the French colonial policy of assimilation and especially against the readiness of the older generation to accept assimilation as a goal." In his poem "Murders," Senghor sings to those who have been captured and made prisoners in France:

You are the flowers of the foremost beauty in stark absence of flowers

Black flower and solemn smile, diamond time out of mind

You are the day and the plasma of the word's vivid spring symbol.

Flesh you are of the first couple, the fertile belly, milk and sperm You are the sacred fecundity of the bright paradise gardens

And the incoercible forest, victor over fire and thunder.6

The Theme of Motherhood in Sub-Saharan Women's Poetry

Shereen Abou El Naga

We black Africans have been blandly invited to submit ourselves to a second epoch of colonialism—this time by a universal-humanoid abstraction defined and conducted by individuals whose theories and prescriptions are derived from the apprehension of their world and their history, their social neuroses and their value systems.¹

-Wole Soyinka

Assimilation or Enunciation?

Although flag independence had been obtained by many African countries, the culture of these societies remained in the fangs of the colonizer. Distorting the past of the colonized-and devaluing their history was a built in strategy of colonization. Barbara Harlow explains that one of the consequences of colonization

has been the catastrophic disruption of Third World peoples' cultural and literary traditions. These traditions constitute in an important way their means of identifying themselves as a group, as a people. as a nation, with a historicity of their own and a claim to an autonomous, self-determining role on the contemporary staging grounds of history.²

Whether in the British or in the French ruled territories, there is no doubt that the colonial culture occupied a preferential position—a fact that threatened the survival of the indigenous one.

Many in the early generation of the African elite welcomed the



An example of oral drama among the Yoruba of Nigeria.

Ayedero masquerade and members of share community, at Ifelodun area of Kuara State, Nigeria.

Picture taken by R.O. Aina, 1994.

- Ong, Walter J. Orality and Literacy. London: Methuen & Co. Ltd., 1982.
- Palmer, Richard E. Hermeneutics. Evanston: Northwestern University Press, 1969.
- Robey, David. "Modern Linguistics and the Language of Literature." Modern Literary Theory: A Comparative Introduction. Ed. A. Jefferson and D. Robey. London: B.T. Batsford Ltd., 1986, 46-72.
- Sekoni, Ropo. "The Narrator, Narrative-Pattern and Audience Experience of Oral Narrative Performance." Oral Performance in Africa. Ed. I. Okpewho. Ibadan: Spectrum Books Ltd., 1990. 139-159.
- Whorf, Benjamin. "The Relation of Habitual Thought and Behaviour to Language." Language, Culture and Society. Ed. B. G. Blount. Massaussettes: Winthrop Publishers, 1974.

Attached Photographs

The Awon festival in progress, Shao, Nigeria, 1991.



- Opeyemi Odubanjo was helpful in the fieldwork collection of the Awon oral drama materials—July, 1991, Shao, Nigeria. The pictures give some ideas about the performances, and show the images of Awon and her brother and sister, some brides, the Igba Iyawo—bride's properties, the community involvement, etc. The non-Awon photographs speak for themselves.
- 5 This is neither a folktale nor a myth. It may, however, be called a legend or simply an oral history. Everything explained here is a true life experience. The present King of Shao, now called Ohoroo, is a direct descendant of the first Baale, Olanibo. Oral interview (Odubanjo Esther), July, 1991.

References

- Ahmed, S. B. and Graham Furniss. "Pattern, Interaction, and the Non-Dialogic in Performance by Hausa Rap Artists." Oral Tradition, IX:1 (1994):113-135.
- Azuonye, Chukwuma. "Oral Literary Criticism and the Performance of the Igbo Epic." Oral Tradition. IX:2 (1994); 136-161.
- Even-Zohar, Itamar. Poetics Today, XI:1 (1990): 45-51.
- Finnegan, Ruth. Oral Literature in Africa. Oxford: Oxford University Press, 1976.
- Foley, John Miles. Oral-Formulaic Theory and Research: An Introduction and Annotated Bibliography. New York: Garland Publishing, Inc., 1985.
- Lord, Albert B. The Singer of Tales. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. 1960.
- Malinowski, Bronislaw. Myth in Primitive Psychology. New York: Norton, 1926.
- Okpewho, Isidore. "Introduction: The Study of Performance." The Oral Performance in Africa. Ed. Isidore Okpewho. Ibadan: Spectrum Books Limited, 1990. 1-20.
- Ogunjimi, Bayo and Abdul-Rasheed Na'Allah. Introduction to African Oral Literature. Vol. I (Oral Prose). Ilorin: Unilorin Press, 1991.
 - ______. Introduction to African Oral Literature. Vol. II (Oral Poetry). Ilorin: Unilorin Press, 1994.

but pure anthropology. Others might deem it to be a religious activity. A researcher who arrives in the community at the point where the bride delivers her poems may simply remark that this is a kind of traditional poetry, or observes that a singer is singing here and wonders why she is crying. At best this person might be able to listen to a number of the songs, analyze them, and thus hope to derive a degree of meaning.

The above example shows that no single part of the overall performance can lead to real understanding or help us to achieve an adequate interpretation of the Awon. We need to feel the circumstances of an actual performance. As we said earlier, photographs taken at the moment of performance are not enough to let us into the world of the drama; even a video-recording cannot provide us with a necessary sense of the background or mood of the performance. If we have not experienced Awon, we will continue to ask: What is the effect of the communal involvement? How do the physical and metaphysical realities of the performance contribute to its meaning? Such questions will remain unanswered until we involve ourselves in the form through participatory performance. It is performance that gives the oral form the air upon which it lives and breaths. It is only through our participatory performance that we can experience it, understand it and correctly interpret it.

NOTES

- I am grateful to Professor Paul Robberecht of the Department of Modern Languages and Comparative Studies, University of Alberta, Edmonton, Canada, for his useful comments on the initial draft of this paper, and to all other readers for their remarks.
- 2 Even-Zohar discusses the issues of translation in what he calls "The position of Translated Literature within the Literary Polysystem," and submits that it is a canon on its own, sometimes largely different from the original source, 45-51.
- 3 Of course as we moved gradually from the first year step by step up to the fourth year courses in linguistics, the students became more exposed to other implications of the Saussurian theory, and to the many other advancements of contemporary linguists.

⁴ The pictures of the Awon performances were taken in 1991. Esther

Alif 17 (1997)

(If it does not fill the gbaje)
A si kun nu aha
(It must fill aha—a cup)
A mo bi o te mi l'orun mi o lo
(But if I am not satisfied I shall not go)
Ire loni ori mi a fii re
(Fortune is mine today, nothing but fortune for me)
U-u-uh, u-u-uh, u-u-uh ...
(U-u-uh, u-u-uh, u-u-uh ...)

Baba mi n wo ya'le baba re (My mother, I want to pay homage to your ancestors) Nile opomulero mojaalekan (In the lineage of Opomulero 'mojaalekan) Abimbesu ara ilu Oyan (Abimbesu from Oyanland) Omo eke to daa mi moja (The pillar of 'mojaalekan) Te e ba n lo 'le Abimbesu o ni 'le Oyan (When you are going to the house of Abimbesu at Ovan) Opomulero 'mojaalekan (Opomulero 'mojaalekan) Opomulero 'mojaalekan (Opomulero 'mojaalekan) Baba mo wa gbare mi ki n to lo (My father, I have come for my blessings before I go) (Ogunjimi and Na'Allah 1994, 127-128)

As the bride sings, she virtually breaks into tears. She chants her parents praise poetry and thanks them for the many years of hard work they have devoted to her. She asks them to pray for her that she will be able to maintain a successful matrimonial home. Her parents also cry and chant in reply. They pray for her and advise her how to build a happy marriage. They reassure her of their continued love and support. After this, the bride is led to the bridegroom's house, while her calabashes and other possessions called *Igba Iyawo* are brought to her by housewives who sing while carrying the loads on their heads.

How will a reader of the above analysis of the Awon oral drama react? If he/she views it from the perspective of modern literary theories, he/she may go so far as to proclaim that it is not literature,

138

breast, spent only eighteen days in the community before deciding to leave. The King, Baale, along with two of his chiefs escorted Awon to the edge of the town. On their way, Awon suddenly stopped and requested Balogun, one of the chiefs, to clear a walking path for people. Further on, at another spot, she stopped again, Here, she bid the Baale and the Baloguns a heart-felt farewell. She then made her name known to them and said she was ready to disappear from their community. She handed them a charm: their community shall be strong and famous if they name it Shao Awonga. She told them to set aside a day once a year to mark her presence among them and pledged that she would bless both indigens and strangers of the community if its people passed on their requests to her during the annual celebration. She would make barren women fertile, would cure the sick, and make the poor rich. Awon thereafter disappeared into the wind. Water soon began to spring up from the spot on which she had been standing. The spot thus became a stream, Asa, which in turn flowed into another stream, Moro, where they formed a tributary that joined the River Niger, one of the two longest rivers in Nigeria. The communities were overwhelmed by these mysterious events. They named their community Shao Awonga and established the annual Awon wedding performance.

The traditional rites of the payment of dowry—the offering of presents such as goats, raw food, etc. to the maiden—precede the Awon day. The King inaugurates the drama by performing certain rituals and offering sacrifices at the spot where Awonga had disappeared. Further prayers and supplications are made there. Images of Awon and of a man and a woman (representing a brother and sister) are displayed. The entire community immediately enters into a performances of songs and dance. Families of the bride and the bridegroom create circles of songs and dance and supply large quantities of food. The final stage of Awon consists of the performance of Ekun Iyawo, the bride's poetry:

Baba mi mo wa gbare te mi kin to lo
(My father, I have come for my blessings before I go)
Ire mi po, ire mi ko kere
(My blessings are many, my blessings are not small)
Bi o te mi l'orun mi o lo
(I shall not go until I am satisfied)
Bi o kun nu gbaje

without other performance components). What he did not state explicitly, but which we might infer, is the fact that in order to understand and interpret an oral form one must experience the actual performance as it takes place. We established earlier that the interpreter/critic of the oral form can only be a person who participates in actual performances. It does not suffice to base the interpretive analysis on a recording of an abstracted version of the performance.

The Yoruba example we shall now examine—an annual oral drama called Awon—originates from Shao, a community in Kwara State, Nigeria, which has a population of more than a hundred-thousand people. As I have already mentioned the interpreters of oral works are themselves performers, my intention here will not be to interpret drama. Instead, I want to use this as an opportunity to further demonstrate the practicality of such interpretation.

The first problem that a modern critic will face is with the concept of oral drama in traditional Africa. It diverges considerably from the conventions of Greco-Roman drama, and other modern European theatrical models. African drama is not the kind of sociopolitical drama as that which we find in the Brechtian epic. Like the epic drama, it is not an illusion of reality. Unlike the epic drama, however, its reality is defined in its enduring participation in the fabric of the community. In oral drama, there is no such thing as role playing. The characters perform their natural social roles and are recognized by the names by which they are referred to in their daily existence. Furthermore, the Awon drama is set in the Shao community itself: the King's palace, the Asa and Moro river banks, the market square as well as every house and street. Every member of the community-young and old, men and women-take part in the performance. The only individuals who do not participate are those who have fallen ill or are occupied with other assignments. Awon can be described as a celebration of a mass wedding of the marriageable maidens, young women generally between the ages of eighteen and twenty-two years old. The maidens, therefore, also take an active part in the drama.

According to oral history, the performance was initiated by a legendary heroine named Awon 5 who mysteriously emerged among the Shao people during the reign of Chief Olanibo (the current Chief of Shao is his direct descendant). The woman, who had only one

An Example of a Yoruba Oral Drama

In African oral literature, knowledge is acquired through the process of "participation": both the meaning and the understanding of the oral performance are developed within the act of performance. Our definition here of performance is inclusive: it is a theater of thinking, history, and language; it encompasses a variety of contingencies such as simultaneous improvisation (Parry and Lord's term for the spontaneity of composition and rendition by the oral singer), the oral genre and its delivery pattern, the time-setting, the place of performance, the performer, the audience/communal involvement, and the oral text. All are realized within the scope of the African cosmogony: the language and the text cannot be separated for individual diagnosis. To understand the performance, we must not assume any hierarchical structure: the singer is not greater than the song, the music than the dancer, nor the narrator than the audience. Each must be treated in the context of their total sociocultural world.

Bronislaw Malinowski's extensive discussion of the text of the Trobriand "fairy tales" supports my argument. In the study of what he calls "the context that gave life" to oral narratives, Isidore Okpewho quotes Malinowski has having said:

The text, of course, is extremely important, but without the context it remains lifeless. As we have seen, the interest of the story is vastly enhanced and it is given its proper character by the manner in which it is told. The whole nature of the performance, the voice and the mimicry, the stimulus and the response of the audience mean as much to the natives as the text; and the sociologist should take his cue from the natives. The performance, again, has to be placed in its proper time-setting—the hour of the day, and the season, ... All these elements are equally relevant; all must be studied as well as the text. The stories live, in native life and not on paper, and when a scholar jots them without being able to evoke the atmosphere in which they flourish he has given us but a mutilated bit of reality (1).

Malinowski makes an important point that the oral text cannot be isolated for analysis (as the written text can be; it is essentially lifeless

Literature in Africa, Walter Ong's Orality and Literacy, Okpewho's The Oral Performance in Africa. To some degree, all of these works—Parry and Lord's Oral Formulaic theory (Foley 1985). Finnegan and Oknewho's emphasis on performance-launched useful efforts that should have saved African oral literature from the armpit of written traditions. Moreover, each work pinpoints the central feature of oral literature: its manifestation within a performative act (126). Ong correctly speaks of oral performance as "oral heritage" and insists that "oral and residually oral verbalization directs its attention to action, not to the visual appearance of objects or scenes or person" (127). However, none of these scholars categorically states that the understanding and/or interpretation of the oral tradition demands participation in the art form. They have been unconsciously carried away by the dominance of the contemporary empirical modes and modern literary aesthetics. They all seem only eager to prove that oral literature has similar linguistic and artistic features as written literature. Ong seems to show this idea by his eagerness to prove how some modern critical aesthetics (New Criticism, Structuralism, Deconstruction) relate to "the orality-literacy shift" (156). Towards the end of Orality and Literacy, Ong appears to be calling for a 'redemptive expedition' of the oral tradition:

Oral cultures today value their oral traditions and agonize over the loss of these traditions, but I have never encountered or heard of an oral culture that does not want to achieve literacy as soon as possible ... Both orality and the growth of literacy out of orality are necessary for the evolution of consciousness (175).

We are unaware of how many primary oral societies Ong conducted fieldwork in before coming to the "realization" that oral cultures are so eager to achieve literacy. And we do not intend to deny the possibility of oral societies developing a written tradition. However, until such evolution becomes reality, the present non-literate societies must be treated within the scope of their oral world. By advocating the application of modern critical modes on oral literature, Ong, despite his several other great insights on orality, has missed an important point about the true realities of the world of orality.

134

Words are not something that belong to man, but to the situation. One searches for word, the words that belong to the situation. What is brought to words when one says "The tree is green" is not so much human reflexivity as the subject-matter itself. What is important here is not the form of the assertion or the fact that the situation is being put forward by a human subjectivity. The important fact is that the tree is being disclosed in a certain light. The maker of this assertion did not invent any of the words; he learned them. The process of learning the language came only gradually, through immersion in the stream of the heritage. He did not make a word and "endow" it with meaning; the imagining of such a procedure is a pure construction of linguistic theory (203).

The linguistics of African orality cannot be contained nor understood within the narrow bounds of phonological, morphological and syntactical structures so admired by modern linguistics. This reality is not something that is simply actualized in stories, poetic lines and dramatic forms. It is an experiential totality similar to what Palmer correctly calls a "heritage":

It is this heritage which, in the hermeneutical encounter, must come to be experienced. Whereas in general an experience is an event, one's heritage is "not simply an event which one recognizes through experience and comes to control; rather it is language, that is, it of itself speaks, like a thou" (197).

In order to understand and interpret an African oral performance, one must first recognize it as a heritage. One must be prepared to enter into it and become part of its existence. As we shall demonstrate in the next section, the idea that any person can just isolate an oral text and attempt to explicate it by applying any modern critical modes to it borders on the ridiculous.

Although the contributions of most contemporary theories to the understanding of oral forms have been inadequate, numerous books and review articles have made important breakthroughs in the field of oral literature. Among these are Parry and Lord's seminal treatments of orality (Lord's *The Singer of Tales*), Finnegan's *Oral*

express or reflect it; they give form to what, without language and other sign-systems, would merely be a chaotic and undifferentiated jumble of ideas; instead of things determining the meaning of words, words determine the meaning of things. Thus the signified tree is not the expression or reflection or product of the series of vegetable objects to which it is conventionally attached in English usage. Rather, it is entirely by virtue of the sign in question that we distinguish a class of objects trees from other objects such as bushes, etc. (47-8).

Within a traditional Yoruba cultural framework, it would be incorrect to contend that words "give form and meaning" to things. For a Yoruba person, the possibility of distinguishing eran (meat), from igi (tree), is not "by virtue of their difference from one another" (Robey 49) as claimed by Saussure, but by the virtues of the entities "eran" and "igi" in themselves and by their reality within their socio-cultural existence. Within their cultural setting both entities may cease to be "meat" and "tree" respectively and assume a new reality as poison. A Yoruba proverb, Omode o moogun on pe l'efo- (a child does not recognize a medicine/juju; he/she calls it a vegetable), perhaps illustrates my point here. In order for the child to understand and correctly interpret the plant that he/she sees in the forest, he/she must interact with the forest's reality and live in the world in which the substance exists. She must relate and connect with the "the inner historicity" of the plant's experience.

Modern linguistics approach to language finds strong opposition in the form of the Whorfian hypothesis. Though an old thesis which has seen its share of controversy, the hypothesis is significant for its treatment of language as an expression not only of culture but also of the thoughts, aspirations, and life-philosophies of the members within a given culture. Benjamin Whorf (1974)'s examination of the life and culture of the Hopi did not lead him to assert that Hopi words and sentences "give form and meaning" to the aspirations and visions of the people; rather, he clearly delineated that the psychology, culture, and historical circumstances of the Hopi determined their linguistic expressions. Palmer (1969) shows that the views of Heidegger and Gadamer tend towards what we have identified as the African and Hopi's perception of language—especially in the case of concepts/names, words and sentences:

to believe that either Saussure or our professor could be serious about such preposterous claims!3 How can cultural, traditional and metaphysical realities be turned into mere lifeless abstractions? Although the majority of students appreciated the notion of phonemic transcriptions of words and sentences, most of us were uncomfortable with the idea that the relation between sound and concept is arbitrary. We had many oral stories and religious beliefs regarding the origins of languages, words and concepts. Myths about the way each local and universal entity acquired its name were foremost in our minds. Most of us, including our professor (his name was Kayode Oyebade, a Nigerian), answered to indigenous names that drew existence from the fabric of our culture and circumstance of births, and were parts of the realities of our worlds. Even those among us who bore Islamic-Arabic or Christian-English names also possessed indigenous praise or middle names charged with cultural significance. We felt that our professor's interpretation of the linguisticality of our oral languages was meaningless to our existence. It contradicted our own sense of literariness and linguistic order.

Although most of Saussure's views conflict with traditional African (Yoruba) perceptions of orality, it would be difficult to overstate the contribution modern linguistics has made in restoring a dignified status for oral speech. For many centuries traditional grammarians esteemed writing as the form of communication proper to civilized societies and traditions. Oral languages, on the other hand, were deemed primitive and savage and relegated to a subsidiary role. It was the Saussurean model that reversed this trend, arguing that language was primarily and originally oral. Modern linguistics thus insisted that writing, an artificial derivative of the spoken word, was not superior to orality. They rightly observed that users of the two different modes of language are capable of an equal degree of linguistic creativity and artistry.

Nonetheless, we must attend to the fact that Saussure's notion of "the inseparability of sounds as linguistic units from the concepts they denote" (Robey 48) contradicts the idea of language in African oral traditions. David Robey succinctly summarizes Saussure's postulation:

the most radical and fertile feature of Saussure's thought, rests on the idea of an essential disjunction between the world of reality and the world of language. Words articulate our experience of things, they do not just community, in keeping with the well-known republican and egalitarian ethos of the larger Igbo culture. But by far the most frequently invoked of the four is the principle of clarity, by which performances are judged in terms of the sweetness and audibility of the bard's voice, as well as in terms of the coherence of the structure, content, and phraseology of the narratives themselves (138).

From the four principles adopted in the interpretation of Ohafia epic, it is certain that every part of the community's experience is relevant to the search for meaning. We recognize the problem inherent in translating these ideas into English from Igbo language.² It is, however, certain that the researchers we examine here—who write on Hausa and Igbo cultures, respectively—have demonstrated that the interpreter and the work of art are not in a subject-object and master-servant relationship, where the interpreter can lord their meanings on the ideas, instead of the latter expressing their own meanings in their own voices.

Linguistics and Orality

I can vividly recollect a course I took during my Undergraduate program: LIN 101-"Introduction to Linguistics." The professor summarized the Saussurean definition of language as "an arbitrary system of conventional vocal symbols" used for communication in a speech community. After saturating our minds with a detailed history of how Ferdinand de Saussure propounded his theories of "linguistic sign" in a series of lectures given in Geneva, and how his students later published his thoughts in the book, Cours de linguistique générale, he proceeded to pour on our heads words and sentences we believed to be Saussure's very own. I recall that for many students, their first encounter with modern linguistics was the source of much confusion. Every lecture sparked lively discussions and many arguments. Against our traditional cultural beliefs, the professor wanted us to accept that there was nothing in the signifier "k'ofa" (the Hausa word for "door") about the physical item, door. He said the relationship between them was arbitrary. It came to the Hausa speech, like all other words, only because the speakers mutually agreed-a linguistic convention—to use such word for such meaning.

For many of the Nigerian students in the class, it was difficult

principles: functionality, authenticity, variation and clarity.

Azuonye's explanations of the first two principles demonstrate strong affinities with notions of, among other things, historical and social context of performance:

The principle of functionality stresses the various ethnohistorical and sociopsychological functions that epics are expected to fulfill in a heroic society. Among these principles are inspiration, enlightenment, historical documentation, awakening of patriotism, and, generally, the perpetuation of the heroic spirit. The closely related principle of authenticity insists that the inspiring and enlightening voice of the tradition must also be the voice of "truth" (eziokwu) and "reality" (ife mee eme) (138).

Azuonye submits that the concepts of "truth" and "reality" in the Ohafia Igbo world are defined in terms of "the consistency of the bard's message with the widely held beliefs and customs of the community" (138). In other words, the reality of a community is determined by its tradition and history. The cultural "world" and oral performances of the community are not products of an external observer. The totality of the Ohafia world experience determines meaning and understanding. Azuonye goes on to analyze how the principles of truth and reality relate to matters of context and textual content, and how they depend upon style, form and all the other principles "for their fullest realization in various performance events" (138).

The other two principles, variation and clarity, emphasize balanced representations of all forms. They demonstrate that interpretation involves continued interaction between the past and the present. And that, to understand, one must experience, as both are always together. The clarity and audibility of the bard's voice are ilinked to the traditional structure of the performance, the content and all other elements of the narratives. Azuonye outlines the roles of the last two principles as follow:

The principles of variation demands not only pleasing variety of tale-repertoire, structural patterns, and styles of vocalizations, but variety in the range of heroes whose exploits are recounted and the need for balanced representation of the various subethnic formations in the that prompted same action from "the members of the crowd." And yet the researchers are humble enough to admit their difficulties in understanding the true meaning of the performance. Ahmad and Furniss foreground their struggle to close the gap that exists between their modern scientific methodology and the demand for practical interpretations of their present subject-matter:

For both of us, the subjective personal experience, as receivers, of the moment of articulation is dominated by the battle to "hear and understand." Standing listening is to be alert to the first impact of meaning, of making sense, and of struggling with bits that were "missed" or bits that were an immediate and transient puzzle, at the same time fearing incomprehension and miscomprehension. (113)

The difficulties of "entering" the worlds of the community experienced by Ahmad and Furniss forced them to learn to respect the oral work and relate to the art form as a "work" and as a "thou" (we will return to this notion of "thou" later in the paper). They identified that meaning could be neither imposed nor extracted piecemeal from the performance; instead, it could only be obtained only from an appreciation of the total performative world. In other words, as they allowed the performance to throw questions at them, it became possible for them to recognize relationships between words and drum, pattern and recitation, the lead singer and the respondents and the whole (122). They were then able to identify what they described as "a general frame within which the performer operates" (122).

In the course of research into epic performance among the Igbo people of South Eastern Nigeria, Chukwuma Azuonye identified what he calls "traditional aesthetic principles as voiced by local connoisseurs, ordinary listeners, and the bards themselves..." (136). According to Azuonye, in doing so, he simply transposes into English terms the aesthetic principles expressed by those we earlier classified as the interpreters and "oral authors" of African oral performance. Azuonye defines what he describes as four "ethnoaesthetic principles" reflected in the various oral critical testimonies (138). While acknowledging his difficulties in translating indigenous Igbo terminology into English, he is nonetheless able to name the four

128

interpretation occur simultaneously as the "oral author"—be he/she oral singer, folk narrator, or ritual performer—composes and performs the work of art (Sekoni 139-143; Ogunjimi and Na'Allah 1991, 22-29; Azuonye 136-140). Discussions of an oral performance continue beyond the time and place of the performance. These considerations, however, are secondary to the simultaneous interpretation and understanding that happens at the moment of performance. Certainly, the interpreter in oral community is a part of the world of the artistic performance. The artist is himself a composition: he lives within the reality of the cultural language that composes him.

The first example of oral performance we will examine is reported by Babura Ahmed and Graham Furniss. The researchers encountered the 'Yan gambara performers and their audience performing within their "world" and common experiences. Despite the fact that Ahmad was born into the Hausa tradition (and should therefore be in a position to understand the historical and cultural relevance of the performance), he and Furniss fail to identify the "true reality" of the performance. This view is supported by the introductory remarks of their paper:

In early September 1989 we encountered a group of popular entertainers, known as 'yan gambara (gambara drum players), entertaining passersby on market-day at Ladin Makole market near Kano, Nigeria. They include the lead performer, Muhammed Duna, his main partner in performance Idi Dan Gyatuna, and a younger member of the troope, Dan Bade, who occasionally interpolated responses. Using a Video Camera we approached and filmed them as they performed, at one stage they broke off their performance to talk for a few minutes before resuming. They were being passed small amounts of cash by members of the crowd; we also proffered money after some twenty minutes of filming. The whole event from encounter to parting lasted not more than thirty minutes. (113)

This account reveals that a gap existed between the local audience and these "academic intruders." Both parties operated with their own biases and artistic philosophies. This gap is evident from the fact that the researchers' reason for proffering money were different from those

literature. African oral forms are gradually being forced to conform to non-oral conventions in classrooms. Despite the efforts of Isidore Okpewho and Ropo Sekoni (1990) and a few others to encourage scholars of oral literature to pay greater attention to the elements of performance, many text-based books and articles claiming to be critical appreciation of oral performances continue to be published. If this unfortunate trend continues, oral literary forms may very well lose their identity in the academy of the twenty-first century and be reduced to mere adjuncts to written literature.

Any researcher and teacher of oral literature genuinely committed to the understanding and appreciation of oral performance cannot reasonably expect to be able to rely on written reports of oral field performances, and then claim that he/she is teaching students how to appreciate oral forms. True oral literary scholarship demands field experience and participation in actual oral performances. Textual reports, photographs and video recordings (useful though they are) do not supply us with the adequate means to correctly understand and interpret oral performances. Indeed, we need all the things that contribute to the living-presence of performance: context, time, history, mood, culture, experience and the list is extensive.

Before examining accounts of oral performances written by professional researchers and published in a reputable American journal of oral literature, Oral Tradition, we must establish the fact that in the oral performance context, the interpreter or critic is not the writer or reviewer. For example, Ahmad, Furniss, and Azuonye-the three researchers whose work we will consider—have only given research reports to the academic world (Ogunjimi and Na'Allah 1994, 1-16). Contrary to the status of interpreter or reviewer in the written tradition, the modern writer has no authority in the context of traditional performance. Often, the oral performer and members of their audience do not receive any critical response from the modern writer. In many instances, the singer and his audience are not literate. None of the reports examined in this section has reached the oral performers or the audience discussed by the respective writers. Generally, academic researchers (and critics) of oral tradition do not belong to the "world" of the performers. True understanding of oral performance occurs when the interpreter and the performer share the same cultural vision.

The position of interpreter in African oral literary tradition is held by both audience members and performers alike. Criticism and

Interpretation of African Orature : Oral Specificity and Literary Analysis

Abdul-Rasheed Na'Allah

This article discusses some problems in interpretation of African oral literature. It contends that African oral forms cannot be adequately interpreted from the swinging chairs in academic offices or the chalkboards in university classrooms. Rather, interpretation and understanding can occur only through direct participation in the oral performance. We shall try to prove, therefore, that oral forms demand a specific practical approach that we shall characterize as participatory performance.

Most researchers of African oral literary performances—oral poetry, folk narratives and drama—experience interpretative difficulties in their fieldwork because the analytical frameworks they deploy do not belong to the "world" of the oral performances. Understanding of oral works depends upon an appreciation of the totality of their historical essence: particular details such as spontaneous composition and performance, traditional pattern, textual contents rendered in vocal utterances, communal participation (e.g., narrator and the audience as in a folktale session), place and time of performance, costume, as well as social and supernatural essences must be taken into consideration (Ogunjimi and Na'Allah 1991, 22-26). In oral form, there is no separation of the traditional poetry from the raw materials with which it is performed.

It is an interesting fact that despite the vibrant and varied practice of oral performance throughout Africa, scholars of oral tradition, especially Western scholars (but not excluding teachers of oral literature in African universities), insist on imposing foreign criteria on traditional African performances. Instead of allowing oral forms to speak with their own voices, academic researchers of orature are eager to show that traditional African forms observe the same laws of genre (i.e., the epic, the lyric, and panegyric) and style (i.e., narrative structure, metaphor and images) that exist in Western

- 32 Amali, An Ancient Nigerian Drama, 21.
- 33 Robert Armstrong, "A West African Inquest," American Anthropologist, vol. 56, no. 6 (December, 1954).
- 34 Armstrong, "A West African Inquest," 1051.
- 35 Armstrong, 1051.
- 36 Amali, An Ancient Nigerian Drama, 22.
- 37 Amali, An Ancient Nigerian Drama, 23.
- 38 Amali, An Ancient Nigerian Drama, 23.
- 39 Amali, An Ancient Nigerian Drama, 24.
- 40 Amali, An Ancient Nigerian Drama, 20.
- 41 Amali, An Ancient Nigerian Drama, 20.
- 42 Amali, An Ancient Nigerian Drama, 27.
- 43 Amali, An Ancient Nigerian Drama, 175.
- 44 Amali, An Ancient Nigerian Drama, 176.
- 45 Turner, From Ritual to Theatre, 69.
- 46 Amali, An Ancient Nigerian Drama, 219.
- 47 Amali, An Ancient Nigerian Drama, 227.
- 48 Amali, An Ancient Nigerian Drama, 56.
- 49 Amali, An Ancient Nigerian Drama, 183.
- 50 Amali, An Ancient Nigerian Drama, 183.
- 51 Amali, An Ancient Nigerian Drama, 185.
- 52 Amali, An Ancient Nigerian Drama, 195.
- 53 Amali, An Ancient Nigerian Drama, 205.
- 54 Amali, An Ancient Nigerian Drama, 207. 55 Amali, An Ancient Nigerian Drama, 209.
- 56 Armstrong, "A West African Inquest," 1055.
- 57 Amali, An Ancient Nigerian Drama . 191.
- 58 Amali, An Ancient Nigerian Drama, 193.
- 59 Amali, An Ancient Nigerian Drama, 203.
- 60 Amali, An Ancient Nigerian Drama, 211.
- 61 Amali, An Ancient Nigerian Drama, 211.
- 62 Amali, An Ancient Nigerian Drama, 213.
- 63 Amali, An Ancient Nigerian Drama, 215.
- 64 Amali, An Ancient Nigerian Drama, 215.
- 65 Amali, An Ancient Nigerian Drama, 219. 66 Amali, An Ancient Nigerian Drama, 221.
- 67 Amali, An Ancient Nigerian Drama , 227.
- 68 Amali, An Ancient Nigerian Drama, 229.
- 69 Amali, An Ancient Nigerian Drama, 71.
- 70 Amali, An Ancient Nigerian Drama, 171-3.

- Hutchison University Library for Africa, 1982).
- 8 Meki Nzewi, "Music, Dance, Drama and the Stage in Nigeria," Drama and Theatre in Nigeria, ed. by Yemi Ogunbiyi (Lagos: Nigeria Magazine, 1981) 433.
- 9 Meki Nzewi, "Music, Dance, Drama and the Stage in Nigeria," 150. 10 Meki Nzewi, 155.
- 11 Amali, An Ancient Nigerian Drama, 20.
- 12 M.J. C. Echeruo, "The Dramatic Limits of Igbo Ritual," *Drama and Theatre in Nigeria*, ed. by Yemi Ogunbiyi, 147. See also Kala Uka, quoted in Nzewi, *Nigeria Magazine*, nos. 128/9 (1979).
- 13 Yemi Ogunbiyi, "Introduction," Drama and Theatre in Nigeria, 7.
- 14 Ossie Enekwe, "Myth, Ritual and Drama in Igboland," ed. by Ogunbiyi, Drama and Theatre in Nigeria, 155.
- 15 Enekwe, "Myth, ritual and Drama in Igboland," 153.
- 16 Enekwe, "Myth, ritual and Drama in Igboland," 152.
- 17 Elliot Leib & Renee Romano, "Reign of the Leopard: Ngbe Ritual," African Arts, XIII, 1 (1984): 50.
- 18 Horton, quoted in Enekwe, 153.
- 19 Nzewi, "Music, Dance, Drama and the Stage in Nigeria," 33.
- 20 See Pascal James Imperato, "Contemporary Adapted dances of the Dogon," African Arts, V, 1 (1971).
- 21 Paul J. Lane, "Tourism and Social Change among the Dogon," African Arts, XXI, 4 (1988): 69.
- 22 Amali, An Ancient Nigerian Drama, 189.
- 23 Frances Harding, "Actor and Character in African Masquerade Performance," Theatre Research International, 21, no. 1, (1996): 51-71.
- 24 See Amali, An Ancient Nigerian Drama; Drewal, Yoruba Ritual (Bloomington: Indiana University Press, 1992); Harding, "Actor and Character in African Masquerade Performance."
- 25 See for example, Allen Roberts, "Chance Encounters, Ironic Collage" African Arts, XXV, 2 (April, 1992); Z. S. Strother "Invention and Reinvention in the Traditional Arts," African Arts, XXVIII, no. 2 (Spring, 1995).
- 26 David Kerr, African Popular Theatre (London: Currey, 1995) 113.
- 27 Kerr, African Popular Theatre, 119. See also Efua Sutherland, The Marriage of Anansewa (London: Longman, 1975).
- 28 Amali, An Ancient Nigerian Drama, 203.
- 29 Anita Glaze, "Woman Power and Art in a Senufo Village," African Arts, VIII (1975).
- 30 Amali, An Ancient Nigerian Drama, 215.
- 31 Victor Turner, From Ritual to Theatre (New York: PAJ Publications, 1982) 69.

In Anyope's inquest, the final statements are:

AoOgwuce: Let there be no trouble.

Omiko: Let there be no trouble.

An Elder's voice: Many thanks to you children of Oko.

He begins to ululate.70

Amali has transferred the voice of final comment to that of the two women, retaining the sense of an antiphonal response between the leading actors in the inquest and representatives of society and this scene brings a formal balance to the play as a whole of which the inquest forms the major part. It also enables the reader/spectator to recontextualise the inquest of Odegwudegwu within the society, and thus to find its relevance for today.

In creating his original play, Amali found no need for the Aristotelian model. The inquest form, already existing in Idoma society and still used today, provides the model for a dialogue drama which retells the legend of Odegwudegwu and why women are no longer buried alive for seeing the ancestors.

NOTES

- 1 S. O. O. Amali is a graduate in Theatre Arts and was Acting Vice-Chancellor of University of Jos. Along with the transcripts of the inquests of Enonce Aako and Anyopa Akata, the play, "Odegwudegwu" is published as An Ancient Nigerian Drama (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1985).
- 2 Dan S. Izevbaye, "J. P. Clark-Bekederemo and the Ijo Literary Tradition," Research in African Literatures, 25, no.1 (1994): 2.
- 3 Amali, An Ancient Nigerian Drama, 22.
- 4 Robert Stam, et al., New Vocabularies in Film Semiotics (London: Routledge, 1992) 71.
- 5 Amali, An Ancient Nigerian Drama, 237.
- 6 S.O.O. Amali, Onugbo mlOko (Ibadan: University of Ibadan, Institute of African Studies, 1972).
- 7 Michael Etherton, The Development of African Drama (London:

condemned forever to die in childbirth.

The final scene moves away from the formality of the inquest and we return to the two gossips, Ema and Anya. They have been selling their produce at the market and are on their way home. Ema observes that it is already twenty one days "since they cleansed Odegwudegwu of the taboo." Anya is contemplative and comments that the events of that time will remain as history forever and says "She (Odegwudegwu) has truly changed this sociey." Ema is unimpressed:

Ema:

But she is hardhearted
Take for example
Her three children
Who did not come to her burial,
She has cursed them forever.
She could not forgive them.

Anya:

That's how we human beings are.
The Ancestors saved her, but
So you see she could not even forgive her own children?
We human beings cannot be fully understood.
Let's go home.

As a dramaturgical device, the women's comments parallel the "choral" voice of the Greek plays with which Amali is familiar and which articulates a moral stance. This could be considered as derivative were it not for the fact that one can unequivocally point to its presence in the inquests of Enonce and Anyope which Amali documents. In each case, the inquest concludes with a moral statement from the leader. In Enonce's inquest, the final statement is:

May the Ancestors teach us forgiveness.⁶⁸

Enonce died in the land of human beings.

And lives in the land of the Spirits of the dead.

We who are Idoma, this is our world.⁶⁹

Eje: Carries in him wickedness and badness, for his fellow man.

Omioko: Carries in him wickedness and badness,

for his fellow man.

Eje: It is the one that is courageous that does good

for his fellow man.

Omioko: It is the one that is courageous that does

good for his fellow man.

Eje: That as from today onward.

Omioko: That as from today onward,

Eje: We mankind must not bury any person

alive any more.

Omioko: We mankind must not bury any person

alive any more.65

The Council goes on to commute her punishment from being buried alive to a heavy fine in livestock (cow, two goats, two hens and goods (peppers, brass money rods, cloth) and to prescribe that her children should proceed "onto the bridge"—the scene of the original transgression—with all these items and to bring their mother there too "So that the Ancestors may give a new life to your mother."66 After final prayers and salutations, Eje, the Leader of the Council is left alone to say "Its the law," reminding us that this is humanity struggling to make sense of new ways, new values and to validate them as manifestations of the wishes of the Ancestors, not as personally motivated actions.

Scene 8 presents a complete contrast to this solemn scene. Odegwudegwu, amid much dancing and celebration, is rewarding her five sons who spoke in her defense. After blessing them, she turns to her other three sons who did not, and curses them: Okwuleje, the ground squirrel who is condemned forever to live and die on the road; Ogwugwu, the Owl who is condemned forever to father "ugly children" and Owailo, the marsh-lizard whose children are

This is the first moment of the breaking of one of the taboos of the inquest procedures, for no child should attend the inquest of his or her parent. But worse is still to come! Uloko announces that if his mother is to be buried then he will be buried with her; then the next son, Owuuna, appears

"raging with tears in his eyes, grips his mother and begins to speak" and announces that he too will go into the grave with his mother, for although "the ownuna-bird is the harbinger of death," 62 and it is his task to announce death, he cannot announce the death of his own mother. He is followed by three more brothers all of whom announce their intention to be buried alive with their mother because as the last, Anyaka, says:

Anyaka: We hold peace.

Our mother holds peace.

Our mother did not see the nakedness of the

Ancestors By force.

If Odegwudegwu my mother

Must go into the grave,

Mankind you hear it for me,

I must follow her to deathland.63

As we saw earlier, these interventions cause uproar in the crowd. The elders then reiterate that it is the "laws of the Ancestors" that they enforce and guard. They acknowledge that the children have appeared at the place where they are not supposed to appear; that they never bury a crowd; that they never bury children with their mother: "It's forbidden." They decide then to consult overnight and give instructions that Odegwudegwu should be kept guarded overnight and that the session will resume on the following afternoon.

Scene 7 is the scene when the final verdict is given. Eje announces that throughout the night they have prayed, divined and consulted till dawn. Finally the Ancestors gave their answer:

Eje: That everyone of us mankind,

Omiko: That everyone of us mankind,

Egwa and Ona appear. Egwa leads Odegwudegwu and Ona takes the rear position. Egwa holds the white rope which is tied to Odegwudegwu's waist. They go round the grave once singing.

They go round a second time and then stop.

Eje: Odegwudegwu

Omioko: Odegwudegwu

Eje: When you go round the grave the third

time,

Let your feet slip into the grave.

The grave that's there, round and deep,

On your left,

Let it become your home forever.

Omioko: Let the grave be your home forever.

They begin to sing and begin the last journey Odegwudegwu stops in the middle of the song, weeping and then begins to address the council,

Mankind, I saw the nakedness of the Ancestors Father, I saw the nakedness of the Ancestors Mother, I saw the nakedness of the Ancestors. Father I am going

For the Ancestors and for mankind.

Father! Father!60

The dreadful solemnity of this moment as Odegwudegwu faces the ultimate punishment for her inadvertent transgression, is resoundingly interrupted by the words of her son, Uloko:

Just as she is going to enter the grave, Uloko, her son, appears suddenly and embraces her. Surprise grips the scene. Uloko, raging and with tears in his eyes, begins to speak.61

decision that she is guilty, Odegwudegwu is led by Ada into the arena to hear the verdict.

Ada is an extremely old man.
He walks with a walking stick leading Odegwudegwu.
Odegwudegwu follows him behind wearing a piece of
black white and red wrapper which reaches her chest.
Her face is blindfolded with a piece of black cloth.
A long white rope is tied to her waist.
Ada leads her by the rope.
As Ada is bringing her into the centre,
All the eyes of the crowd are turned to her.
As they draw near to the centre, a man poises himself
And starts to talk angrily to her

The Man: The woman who daringly sees the Ancestors

Death is what she seeks.

Odegwudegwu, you are caught.

You ought to have known better than this.

Yours is finished. You are already dead.

He wants to slap Odegwudegwu but he is restrained. 59

The second attempt to assault Odegwudegwu personally comes at a later critical moment in the play when she has been condemned to die and is being led to the grave. After Ipu's farewell, the mat covering the mouth of the grave is removed and a final instruction is given to untie the blindfold covering Odegwudegwu's eyes "so that she may see the world for the last time." This is done, she "looks around" and then it is retied. Two other characters are then called to come and perform the final rites:

Eje: Egwa, Ona
You come and perform the ceremony for the child,
Come and take the child away.

Egwa and Ona are specially dressed up for the ceremony.

Omioko: Egwa, Ona, You come and perform the ceremony for the child.

117

The next person to be called is Ipu who represents Odegwudegwu's husband's people. He begins his farewell address to Odegwudegwu angrily, chastising her for bringing disgrace to the family home, but as he talks, pity moves him, his attitude softens and by the end, when he tries to say farewell, his heart has "melted."55

In each instance, the representative has fulfilled his ritual role of speaking formally to the condemned woman on behalf of the polity that he represents, but has been unable to suppress his personal feelings for as Armstrong notes in the performance of a real inquest:

... the formal nature of the procedure...must not blind the reader to the fact that the funeral, of which the inquest is a part, is deeply felt.⁵⁶

In the characterisation of each of the representatives of the lineages during the inquest scenes. Amali has enabled us to see the man behind the office: Uji, hesitant, overwhelmed, indecisive; Olofu, struggling to be formal, breaking down in tears, his kind heart torn by the inevitability of the outcome; Ipu, hostile, angry, resentful, yet finally succumbing to the tragedy of the circumstances.

Of the characters who are not directly involved in the inquest, the two neighbours, Ema and Anya are initially hostile:

Odegwudegwu really has a bold heart. Anya:

So she deliberately on her own went to see the

Ancestors.

Ema:

She wants to bring trouble into the homes.⁵⁷

In the course of their conversation however, compassion steals into them and both end up sympathising with her:

Ema: Sympathy for her.

> has gripped me. It's a pitiful thing.58

Nor are the two women the only characters who are represented as being hostile. As I have suggested above, one of the most dramatic interventions occurs at two points when "a man" tries to inflict punishment on Odegwudegwu. In the first instance, following the In any inquest, it is the deceased's patrilineage that is first addressed and in "Odegwudegwu," following this pattern, it is Uji, the speaker for Odegwudegwu's father's people, who is invited to be the first to take his formal farewell of her:

Uji: Child, farewell
Child, farewell
Farewell.
But what, what can I...⁵³

The last line betrays the personal grief hidden in the formal structure, Uncertainty, desire to say more and perhaps even to do something is implied. Nevertheless, he goes and sits down. Olofu, the man who is representing the head of the matrilineage, is then called:

Eje: You are the mother of the child...

You know the rite,

Come and say farewell to this child here

Olofu comes forward to Odegwdegwu and he puts her on his lap, and begins to speak:

Olofu: the laws of the Ancestors.

The laws of the universe.

Killed yesterday Killed today

so that the land may be peaceful,

So that the world may be peaceful.

Who am I to argue?

I can't talk.

Touch my body for the last time

How is a mother to say farewell to her child?

They say you must be buried.

He begins to cry, and they separate them.

Farewell. I am in pain, child.

He leaves the centre of the arena.54

Death does not take her away.

The Ancestors do not take her away.

She begins to cry

Odegwudegwu: A woman it is that I am

I hold only peace.

Ancestors don't kill my child
You own the universe

In a flash she sees the Ancestors naked in a brief light. The calabash bowl drops from her head. She collapses, then a perfect darkness. A single Ancestral voice is heard thrice:

Ancestor: My child, Its fire, light!⁵¹

The play continues to use a naturalistic style up until Scene 6 when the inquest is about to begin. The formal greetings herald the beginning of a new form of dialogue. The Omioko makes the first formal announcement:

Omioko:

Héééé
Idoma, Otukpo,
People of the world, silence now!
The Father of the Ancestors and Kin of the Land
Is going to speak now

Eje:

Tell the dancers to stop now.
Tell the Council, the spectators
To be quiet now.

Omioko:

The Council and the spectators be quiet now.

The dance stops 52

The poignancy of this interaction is difficult to overstate. Odegwudegwu is presented as the epitome of motherhood: her concern for her grandchildren outweighing her concern for herself as she hurries in the dark across the river. She hears the words of the Old Man as he refers to the presence of the Ancestors on the previous evening. Is this a warning? Is he gently hinting at the possibility of a dangerous encounter with the Ancestors? Is the reader, director or actor to interpret this as meaning that she understands the danger? Is it a warning? If so, what is the meaning of Odegwudegwu's decision to ignore it? Should women listen to men? Heed their warnings? Odegwudegwu puts concern for the sick child before her own safety, only acknowledging that if she could, she would have avoided making the journey. Does this mean then that she understands the danger? Her final words are those of concern for Old Man, not for herself:

Should I call you Ogo To come and carry you inside?⁵⁰

The playwright deepens the contrast between the character as a "good woman" on a mercy mission in Scene 1 and her sudden horror in Scene 2 as she sees the Ancestors and immediately realises the implications:

She is going on the road singing

Odegwudegwu; My child!

I am coming!

As she approaches the bridge over the stream, she hears loud chanting of the Ancestors on the bridge. She stops, still. She begins to go forward again. She stops. She begins to move. She stops.

The chant of the Ancestors slowly comes to an end. Odegwudegwu stands still at one spot with the calabash bowl on her head. Fear grips her. She starts to pray:

Odegwudegwu: Woman, mother it is that I am.

Ancestors, its peace that I carry with me.

When the mother cries for her child.

and was compelled to use his own laughing eyes as a naturalistic feature to subvert the putative ferocity of his character. Other characters in the range of Idoma performance lend themselves to naturalistic acting such as the cross-gender dressing of the young men who add fun to many ceremonial performances. In their performances, there is no attempt to be taken seriously as women, but rather to parody what is seen as typical female behaviour—a mincing walk, handbag hooked gingerly over the arm and a propensity to curtsey at every opportunity. This is naturalistic, but comedic, acting—an exaggeration of normal behaviour without any symbolic significance inherent in the movements and gestures.

In "Odegwudegwu," the playwright opens with a naturalistic dramatic prose and scenario that sets up a sense of homeliness and comfort. Having established in the dialogue between the Old Man and Odegwudegwu that she is setting out on a mission that is not only legitimate (taking medicine to her grandchildren) but admirable, Amali inserts into the dialogue a faint note of warning:

Odegwudegwu: Old Man

Let me take the gruel to the children,
On the other side of the stream.

Old Man: Yesterday night,
The Ancestors feasted on the road,
On the surface of the stream
And at the banks of the stream. You are,
The One-who-holds-food and shares it,
Among mankind, the Gods and the Ancestors.

Odegwudegwu: I carry medicine with me also.

That I may give it my grandchild,
Who is ill.

If the trip could be stopped,
I would have stopped it,
For it is also getting really dark.
The force of motherhood does not permit me to sit still.
I am going.

I may not return home tonight.⁴⁹

Eje's statement after the resolution of the crisis when he says that the Ancestors said "It is the one who is courageous that does good for his fellow man," 46 and perhaps too, this is the meaning of Anya's acknowledgment that Odegwudegwu "has truly changed this society." 47

There are two distinct acting styles suggested by the text: "naturalistic" acting, by which I mean a style of acting which purports to reproduce faithfully "normal" everyday behaviour; and a formal style such as is found in the different performing conventions of masquerades or storytelling. Of course no acting can be entirely "natural" since the awareness of performing imposes on the simplest gesture and movement the force of artifice. Nevertheless, if one accepts a basic premise of re-presenting the self as another as a working definition of "acting," then a distinction can be made between those forms of re-presentation which seek to reproduce as faithfully as possible—imitatively—ordinary actions, and those forms which choose to operate through movement and image which themselves represent rather than imitate, familiar actions.

Oga S. Abah has noted the formal opening style of the storytelling *genre*: "Ocham ta kpa, kpa, kpa..." (my ocha began to journey forth) reflecting the search for "character and themes" before the teller can begin his tale and at the same time, the persistent repetition of the work "kpa" implies the vastness of the space that can be searched for a tale. Many of the features such as the preference for a formal language, the shared responsibility of the performer and audience for a successful rendition which Abah names as essential to the ocha performances are to be found in inquest form:

The performer is helped to a more meaningful performance where he has the assistance of the audience. Sometimes the interpretation of a performance will change due to an intervention.⁴⁸

Of course these features of intervention are shared with many societies. Idoma society has many forms of masked performance such as akarakpa and the ikyahoho which favour a formal style of acting rather than a naturalistic one. Sometimes however, there is an informal merging of styles as with the masked character whose eye-holes in his mask were damaged. As this inadvertently revealed his own eyes, he was not able to maintain a stylised pose all the time

gift-giving and then finally the last rites, which open the way into the spirit world for the dead, can begin.

Enonce's inquest was not exceptional and Amali notes that these elements were found in nine other adult inquests which he researched and "constituted some of the essential permanent and regular features of the inquest performance." 42

(2) The play

The main difference between the inquest for Odegwudegwu and that of any other, is that whilst other inquests are held for those who have died a physical death, this is an inquest for a woman who has died a "spiritual death" 43:

... Odegwdegwu's inquest is also performed to mark the death of the ancestors, the Society [of Idoma], and Odegwudegwu herself. [It] is different...because Odegwudegwu confesses openly before the inquest is held that she is the cause of the death of the Ancestors, the Society and herself, because she has seen the nakedness of the Ancestral Spirit Masks.⁴⁴

When Odegwudegwu sights the Ancestors, within Idoma belief, she portends the death of the Ancestors themselves and the death of Idoma society.

Amali does not attempt to bring along an audience as part of the play, but he does use two distinct "units" of response corresponding to different sectors of society. In the opening scene, he writes in a character, Old Man, an emblematic figure who articulates the opinion of the establishment and utters seemingly cautionary words which Odegwudegwu cannot heed. If she had, of course, there would be no play and no legend, though there might still have been change. After the initial "breach," 45 two other characters are introduced who are much less stately than Old Man and much more "naturalistic" in their personalities—Ema and Anya—though in their own way, they too are "emblematic." These two women represent the popular voice of the day, discussing and judging, changing opinions from one sentence to the next. They are uncertain of the consequences on their own lives of Odegwudegwu's action and for this reason are resentful of her. Perhaps too, they are fearful of change, yet they must stand to benefit from it. Perhaps the narrowness of this point of view is indicted in

"become the vehicles through which the spiritual forces expressed themselves." Amali comments that at this juncture, it seems "improper... to use the term 'imitation' alone to describe their actions because the performers were transformed into the very forces, the laws, the morals they enunciated." 39

There was yet another set of performers who play a role that is peripheral locationally to the successful outcome of the inquest. This is a masquerade called Owuneku whose task is to chase the spectators and whip them with the stick which he carries in his hand. 40 As Amali notes, he would warn the spectators that he was about to charge by uttering "ferocious sounds," and although he was fierce and to be struck by him was painful, even so, "young members of the audience teased him."41 His performance too was an expression of belief in the power for the spiritual forces to completely possess him and for him to become one with them. In spite of the pain, no retribution for his blows could follow, because as a spirit he is superior to all humans. His acts therefore serve to reduce all persons to an equal level, though as if by happenstance, he rarely struck an elder. His main function was to keep the spectators awake and attentive by a mixture of entertainment and fear and at the same time to honour the ancestors by his presence. Like the singing and dancing of the women relatives, however, the masquerade performance took place in an outer compound and did not enter the inner area where the inquest was being held.

Still dealing with the performance of an actual inquest, Amali lists the performative features: the opening call for silence by the Omioko which precedes the main speeches; the "antiphonal repetition" of the speeches by the Omioko by which people could hear speeches twice and the participants their own speech; setting a "rhythm and tempo" of speech faster than those of everyday speech; the imposition of brevity on the speakers' words and the creation of a slight pause between the words of the speaker and those of the Omioko. A series of formal salutations using titles, offices and names follow and these add dignity and formality to the event. There is then an established pattern of an opening question, a response and the offering and acceptance of drinks followed by further questioning. Other parties are asked for their opinions and a verdict is given. This is a lengthy procedure which has several elements to it: an expression of sympathy to the bereaved family, delivery of the verdict, the examination and approval of the burial cloth, the ceremony of These spokesmen are addressed by the names of these senior elders, who in fact are absent, being too sacred for so public a show.³⁵

Each of the groups address each other as if they were individuals, so we hear for example, an old man addressed as "mother" because he is representing the head of the deceased's mother's sublineage.

Armstrong describes the inquest of a local man, Ejodini, and comments that at his inquest, on November 29, 1952, there were over 1500 people present. In the account given by Amali of an inquest, there were some 400 people present. Amali names the main characters at the inquest representing the lineages involved as well as the most senior elder who heads the inquest. He next describes the function of the Omioko, or "herald" who plays a major role at any inquest. The Omioko does not represent any one lineage or person but performs his function as a general servant of the participants at the inquest. His function was to be the one who "received the speech of each speaker and transmitted it loudly to the whole gathering antiphonally." 37

At some inquests there are other performers who play an emblematic rather than symbolic or directly functional roles such as the character at Enonce's inquest whom Amali refers to as "Enonce's Impersonator":

A person garbed in the same manner in which Enonce usually dressed prior to his death, sat down among the participants. He wore the same gas mask Enonce wore in life and carried the same bell Enonce had carried as a village clown. Through out the performance he sat silent. His muteness made the participants and the spectators ponder on the late Enonce's character as a clown. The impersonation of Enonce meant that although he was no longer physically present, his relics and his soul still lived on.³⁸

Turning to the representatives of the lineages, Amali describes these principal speakers as men "trained in the art of performing the inquests...They were actor-creators." These men felt that they wanted to do more than just "regurgitate and reproduce" and that at "peak moments," they felt that they had united with spiritual forces and had Odegwudegwu, pretend magical "sons," a pretend "trial" with a historically truthful, verifiable, verdict. The verdict however is recounted in the play, not brought about by the play. Both the play and the legend tells us that the verdict was brought about by an inquest inquiry held by the elders many generations ago. To this extent—and it is a very great extent—the play is not "efficacious" (to use the term of Richard Schechner) but entertaining. In this relationship, between the enacted text and the audience, there is theoretically at least, a recognition that all the characters speaking are impersonations of known legendary figures. In the original relationships in recounting of the legend and masquerade, the sense of participating in reality was paramount-i.e. real history was being told, "real" spirits were being encountered in the performance of the masquerade; real decisions affecting the status of individuals in the community were being made in relation to perceived real experiences of responsibility, culpability, malice in the ritual of the inquest.

Theatrical and Dramatic Conventions

(1) The inquest

In his article "A West African Inquest," ³³ Robert Armstrong writes that he intends to give a record of what is said at the inquest in the "form of a play," as "this does no violence whatsoever to the nature of the inquest which is a ritual drama in which the principal actors are the corporate groups concerned in the case." ³⁴ This early reference to the theatrical form of the inquest performance is borne out in his account and in those of Amali many years later. There is a central acting arena, (the "play"-ground of Amali's description); an auditorium where spectators can relax between scenes (the compound in Amali's terminology); central and supporting characters as well as a narrative with tension and a plot with rupture, climax and resolution. There is wide range of acting styles each appropriate to different groups or sections of the audience and at different times in the proceedings.

The patrilineal lineage and sublineage groups sit in separate groups around a large open council ground and carry on the debate principally through the appointed representatives of their most senior elders.

As it is the sighting of the masquerade by an uninitiated woman that sets off the drama, it is perhaps necessary first to consider the perception of the masked figure within some of those societies for whom it is a significant spiritual figure. Masquerade refers both to the individual masked figure and to the whole complex of performance that includes one or more masquerades. The masquerade is an outstanding examples of performances where several features of "acting"—disguise, dialogue, context, emotion—all operate simultaneously to effect a presence which appears not to be the performer's self and where concealment, role, physical skills and the implicit or explicit narrative combine to convince the spectator of the presence of an "other"—spirit, god or ancestor—in their midst.

The range of attitudes to the appearance in society of the masked figure varies from one society to another and from one individual or section of the community to another. There is a public and private attitude, an orthodox and unorthodox approach; there is a deliberate concealment of the human carrier; there is genuine uncertainty about the identity of the masked figure; and there is deliberate revelation of its identity to specific audiences or groups; there is also genuine belief in its spiritual identity, whether or not the presence of a human performer or carrier is also acknowledged.

Amali addresses the central issue of the dual identity of the masked figure in Idoma society:

The masker was known by the society, but during the performance his human and personal identity was totally lost to the spirit that he represented. He became the spirit himself. The Onwinekwu masquerade may be said to embody the following entities:

(1) the spirit represented, (2) the human being who wore the mask, and (3) the mask itself which is made of cloth. The mask also symbolised the spirit.³²

If then, Amali has not introduced new elements in form, style or content, where is the new work diverging from existing works? It has to be in the recontextualisation of the sometimes disparate (masquerade-inquest) sometimes linked (masquerade-legend; legend-inquest) shift from that which is perceived by the audience as "real"—masquerades, legend as historical truth—to that which is a fictional construct—with pretend "elders," a pretend "victim" in

For most performances in Africa which are associated with the exposition of the sacred, even the general constitution of the audience is regulated—sometimes no women or children, sometimes only the initiated. These refinements in audience participation mark not only a distinction between private (or secret) and public performances, but also reinforce the perception of the performance as the ultimate display of power. In the case of the Idoma inquest, no children of the dead person are allowed to attend. In the play, it is the disruption of the proceedings firstly by the presence of Odegwudegwu's children at her trial and secondly by their unprecedented intervention in the proceedings that brings about the chaos that is followed by social change and a return to an altered equilibrium—what Turner has called "reintegration." ³¹

Exclusion from performance and a prohibition on participation for any of several reasons is as widespread, then, among local forms of performance as is participation.

Kerr states that the proscenium arch and the gulf it putatively engendered is at the root of the change between newly created forms of performance and those which have been long-established. The presentational form of performance however, whereby specialist performers are separated from, and address an audience at a distance determined by convention and with interventions strictly regulated in form (antiphonal responses, repetitions, ululations etc.) and timing, is as familiar to African audiences as to any other. The change comes about when a performance is not essential to the well-being of a society, or to put it more strongly, when the survival of the group no longer depends on the proper performance of rituals and when the group no longer depends on a shared experience. Seeing contemporary performance, whether in halls, village squares, street corners or theatres is an option, not a requirement, of life for most people today. Previously, participation in the festivities which included the masquerade was imperative to sustain group cohesion and survival. Communal physical, personal, participation in dancing and singing as well as by supporting other specialist performers affirmed belief in a way of life. Amali's play is important in that it demonstrates the existence of a regulated, dialogue drama as an indigenous form which, without any major modification, can comfortably take on transposition-to use Etherton's category and apply it to indigenous forms, not only imported forms-to a secular context without losing any of its dramatic or aesthetic potency.

"but is restrained." ²⁸ Sometimes the presence of some persons as spectators had considerable spiritual and social significance even when they did not play an ostentatious or openly participatory role:

A telescopic vision that understandably focuses on the visual excitement of masquerades in a Senufo funeral ritual is apt to miss the elder women standing unobtrusively at the periphery of the ritual arena; yet it is the very presence of these Sandogo leaders that both validates and adds power to the ritual itself.²⁹

Amali's and Armstrong's analysis of the inquest shows the very clear lines drawn between who could—and must—and those who could not, participate in the performance of the inquest debate which followed a death. Within the legend, Uloko's presence at his mother's inquest is unprecedented. Equally unprecedented is his intervention, when he proclaims that he will go into the grave with his mother. The crowd and the elders are shocked. Interventions were structured, formal, limited and muted in tone. Amali's play as a reconstruction of an inquest reinforces this point specifically by constructing a second incident whereby a second man in response to these unscheduled interventions, attempts to intervene informally and directly this time by trying to hasten the burial of Odegwudegwu through pushing her unceremoniously into the open grave. This is not tolerated as the reaction of the elders clearly shows:

A man gets up suddenly with anger and is about to push
Oegwudegwu into the grave by force.
To the man.

Eje: Stop!

Omioko: Stop!

Eje: Come and sit down

Omioko Come and sit down.

The man resumes his seat.30

fictionalising moved from the recounting of the legend as a story to a dialogue drama, derived from an existing form. Does this create the conditions for a performance which is closer to the *imitation of an action* (Aristotle) then to "action"?

There are two key elements in the resolution of the debate: what are those features in the original which can be seen to be "action"? what are those which can be seen to be imitative of action?

David Kerr has condensed a prevalent attitude to theatrical performance in his book African Popular Theatre when he asserts that:

Where most pre-colonial indigenous theatre forms allowed intimate contact between performers and audience, the proscenium arch stage created a gulf between them. 26

The assumption of "intimate contact" between performers and audience often refers more precisely to "intimate familiarity" with the genre, for time and again we can read of the lengths to which performers go so that an audience will not have any kind of "intimate contact" with them. Amali's play is about a form of contact no more "intimate" than sighting the masquerades. Nor, as we shall see below, is the Idoma situation an exception but it forms a point on a continuum of penalties of death and exile for such "intimate contact" as innocent performer error in revealing the presence of the performer to the audience.

The audience at a "proscenium arch" or literary theatre can be compared more closely with those at such specialist activities as the recitations of genealogies or the praise poetry of kings, where listening, enjoying and applauding appropriately was in order rather than to the community revelry of many festivals, urban street theatre or with the interactive audience repartee at the satirical, demotic theatre largely located in the contemporary urban peripheries.

The problems encountered in trying to imitate the intense relationship between the audience and the performers of community theatre is illustrated in Kerr's commentaries on Sutherland's "contrived" participation in Anansewa.²⁷ Audience participation was not a free-for-all-at any or all points in the performance, but was gradated according to status. Amali inserts an incident in which a man tries to "slap" Odegwudegwu just as she approaches the inquest arena,

this their mother: the absence of young instance women-daughters-in such a potentially powerful relationship; the mother's lack of resources of supernatural, physical or social power to back up her assertion of innocence ("real" within the play) to be able to do anything other than assert her innocence; the power and intransigence of the elders in deciding her fate in spite of their understanding and support for the reasons for her evening journey when she encountered the fateful masks. Only the intervention of socially powerful—and supernatural—young men, can avert death. Thus the play, whilst seemingly focused on the mother as the central character, is actually predicated, not on the inaction of the mother and the reasons for it, but on the actions of the sons and the reasons for their actions. In this respect, it is not the story of how a woman changed society but of how young men, through the expression of protection—defense—of a woman, and through aggression inherent in a threat to defy traditional practices, change society. It is an example of how women cause men to act the way they do within a narrative form; it is not an example of women's behaviour. Women are the cause, not the focus, of action in narrative.

In their original contexts each of the four performative forms-the inquest form, the verbal play, the legend and the masquerade are each affective forms of performance in the sense that the performance of each, separately, directly affects the lives of, and to a greater or lesser degree, contributes meaning to, the lives of people in Idomaland, both historically and in the present. It is at this conjunction of these affective forms with a new and, in some senses secondary, form, that a significant shift takes place in the relationship of the performance to the society. The playwright transcribes them from a participational form into a presentational form. If the play were to be performed in an Idoma community, it would be unlikely to have a direct effect on their lives. Thus the new meaning, of which writing this article forms a part, in effect chronicles the old forms and engenders a new, secular significance from them, lying both inside and outside Idoma society. Paralleling developments from existing forms and new influences, in other media, the new form—the play—is derived from newly amalgamated and reworked established practices which have been subjected to individual imaginative insight and ability according to criteria which are already extant in the society.25 Amali addressed a new context, with old forms and content and with an imaginative introduction of peripheral characters. The site of

Contextualising the Play

The play "Odegwudegwu" is rare—possibly unique—in that it offers a playtext, not as an alien, imported form, but as a continuation of an existing, orally transmitted form which already has all the characteristics and features usually used to define the putatively non-African form of the playtext: dialogue, characterisation, plot, tension. It takes place within one location, and if not in Aristotle's single turn of the sun, certainly within a single, composite span of time:

Begin to brew the beer.

And have it ready on the seventh day
The seventh day, the day for
The burial of Odegwudegwu!²²

What is important here is to emphasise that these are indigenous characteristics which *happen* to parallel the features which Aristotle names as significant to the formation of a tragic drama.

Elsewhere I have explored the nature of the acting and performing experience for the masked performer in relation to audience belief and suggested that formally and publicly, whatever the degree of belief for the individual, the audience re-acts to the appearance of a masked figure in such a way that it confirms the constitutionally-held belief that the masked figure is a spirit or returned ancestor.²³ Privately, individual men and women may know fully that it is a human being inside the mask and costume. This knowledge need not affect either the reality of the power of the masked figure or its emotional impact-fear and awe-on people, believers and non-believers alike. There is evidence that knowing or not knowing the identity of the masked figure, believing or not believing the masked figure to "be" an ancestor, makes no difference to its immediate physical impact on the onlooker, and only one of degree to its emotional effect.²⁴ Within the legend of Odegwudegwu, the real threat of real death is the outcome of spiritually-based belief. In the play, the "real" impact is limited to the reiteration of the social and political effects such as the reinforcement of the prohibition on women seeing the most sacred masks even although the penalty for transgressions may be less severe than burial alive; the reiteration of the active power of young men-sons-to affect the lives of others, in

It is in part against this controversial background of the word-based play as imported, "alien" 19 that S. O. O. Amali's re-use of an existing form of dialogue drama which, in its original context, is both ritual (performance as efficacious action in Schechner's terminology) and drama (performance as entertainment in Schechner's distinction) is a dramatic antidote to the prevailing wisdom. Because Amali's play is not a ritual action in that it is not designed to bring about results of a spiritual nature, nor yet of a social sort, it can confidently be considered as a secular dramatic performance taking as its form the ritual inquest. The several forms of (extant) Idoma performance contained within the play, provide a palimpsest of each aspect or section from its original context and, welding them into a single whole, relocates them aesthetically and intellectually in another sphere of accessibility. The originals are left securely in place, untouched, unaltered and ready for use in their original contexts at any time just as before. In other words, there is no intellectual or spiritual damage done to the original, no irrevocable removal of a sacred act to the realm of the secular. This is not dissimilar to many re-uses of other performances, differently expressed, which seek to retain an already existing form of performance and also to introduce new uses of it-for example for tourists - without violating the original. As Paul J. Lane has observed in contesting Imperato's²⁰ "Disappearing World" approach to Dogon performance:

...now that young men are in a position, through engagement in tourist-related activities, to control the content of specific representations of Dogon culture, they are also in a position to give new meanings to those representations.²¹

On the evidence of the Idoma inquest, both as ritual inquiry with the potential to ascribe "real" blame and real punishment, and as Amali's play, "Odewudegwu," with the potential to entertain, enthrall and engage an audience in debate and illusion, the Aristotelian criteria appear to have been well in place in African performance for a long time without any reference to Aristotle.

1as lost its potency." 14 This contention clearly aligns the expressive forms of a belief system with ritual and those of drama with fiction or "entertainment." The former implies that a relationship exists between the performative act and supernatural powers such that a response of retribution or blessings can be anticipated for their successful completion. The latter, drama, is ultimately no more than a commentary on life. The sense of a process of change between the form as "ritual" and the form as "theatre" or "drama" implicit in the use of the verbs "can be transformed," "becomes," "has lost," contradicts the very point that Enekwe makes throughout his seminal essay: namely that "ritual" (as he defines it) is drama, is theatre. The need to process existing forms so as to turn them into something else denies their present form as "drama" or "theatre."

I therefore see Echeruo and Enekwe not as spokespersons for opposing points of view but as both articulating the centrality of performance in its many guises, but acknowledging that some performances are self-referential in recognising their artifice, whilst others require to conceal the artifice in order to maintain the belief system underpinning the social order and the systems of power that go along with it.

I want to consider briefly the narrative and word within performance. Enekwe observes in reference to the Ekine performance, that "because it lacks linear structure and has little linguistic content" is it is not considered as "drama" and asserts that the primacy which is given to the "word" in Euro-American drama deriving from the Greek model, is superseded in African drama by primacy in "dance, mime and music." 16 Yet other writers have considered that:

the representations may be material; pictographic; ... and gestural, as represented in the *ngbe* body language play, Egbe¹⁷

In this, there is no presumption of difference in the quality of the intellectual discourse carried on through the body rather than the word. Horton states for example, that in the masquerade, the words are no more than a "bare, crude outline of meaning, and it is left to the language of the dance to fill in the detail which makes the masquerade rich and satisfying to the audience." Horton and Enekwe assert the body as a vehicle of intellectual discourse just as refined and nuanced as the word.

The argument is therefore that the idea of "dry theatre" that is drama of unrelieved dialogue and stage movement has been adopted from the Euro-American literary stage practice.⁸

Obeiechina too, appears to disdain the literate drama, describing it as "the mere mouse-tongue platform called the modern stage." It is however in Ossie Enekwe's claim to basic differences that the most sweeping comments are to be found:

... the European theatrical tradition... is psychological, peripheral, a metaphysical and intellectual, against the traditional African one that... is religious, integral, metaphysical and sensuous. The object of theatre is not the discovery and reinterpretation of meaning. Theatre is first and foremost an experience.¹⁰

This contrasts with Amali's comment that the inquest itself "consisted almost entirely of speeches as opposed to songs or dances."11 Famously, M. J. C. Echeruo and Ossie Enekwe aroused passionate commitment from supporters when they debated whether or not, the present forms of performance within African societies, constituted drama or, alternatively, were, ritual. M. J. C. Echeruo stated that "ritual is, and always has been a dead end...The Igbo should do what the Greeks did: expand ritual into life and give that life a secular base."12 Ogunbiyi suggests that the central issue is content versus context.13 but whilst this is important, it is the nature of fiction and belief as means whereby human beings attempt to articulate their relationship with the world and their lives which I consider to be the central issue. Belief is, briefly, perceived as a system to be taken seriously by believers and non-believers alike because it forms and informs the structures by which people live their lives. Fiction on the other hand is perceived as a technique for formulating relationships and experiences within a non-real (but not un-real) context. The nature of the "real" within a system of belief and the notion of the "real" within performance will be considered later.

Challenging Echeruo, Enekwe contends that the two forms are not in opposition to each other, but that a "ritual can be transformed into theatre and vice versa" and that a "ritual becomes entertainment once it is outside its original context or when the belief that sustains it "Odegwudegwu" and has also appended the specific recitation (or "chant") of the legend which he used as the basis of the play and which is always made by the Ancestral Masks, the Ocinokwu, whenever they come out to perform at any ceremony, because Odegwudegwu is known as the "Mother of Alekwu," the mother of masks.

The play "Odegwudewu" has not to my knowledge been performed, although with myself and Oga S. Abah, an Idoma dramatist, lecturer in Theatre and Drama at Ahmadu Bello University, Nigeria, and a close colleague of S. O. O. Amali, performance arts students in the Department of African Languages and Cultures at the School of Oriental and African Studies, University of London have rehearsed sections of it in workshop sessions. His other work is Onugbo mlOko6 an Idoma play performed by the Performing Arts Company of the Benue State Council for Arts and Culture in 1983 & 1984.

Etherton and others have correctly named as "transpositions" the recontextualisation of Greek legends to an African context by playwrights (Soyinka: Bacchae of Euripedes; Rotimi: The Gods are not to Blame). They have noted amongst other things, the shift from communality to individuality in the ascription of blame, responsibility, motive and choice between the original work and the new one. There are antecedents in African dramaturgy for the use of legend and other existing forms of performance as the basis of a play. Several playwrights have used the content and stylistic features of local performances either as the basis or as significant elements in a play. Utilising the content of an existing indigenous form is as much a transposition from a classic performance as is any from Greek sources.

Amali's play, "Odegwudegwu," successfully uses the original inquest form to provide the means of re-telling the legend of Odegwudegwu and thus recalls and challenges the controversy surrounding the source and presence of the "play" as a form of performance in an African context. Many writers have asserted that the play is an imported form linked inextricably to the written word and the implicit concomitant interest of a literate readership. This unavoidably links it to an idea of its contemporaneity and favours a perception of traditional (i.e. non-literate) and modern (i.e. literate). Along with this is the explicit claim that the word-based, dialogic play is not indigenous to most African societies:

attempts to push her into the grave. This incident highlights the essence of drama, and the paradox is inherent in the language and the action is emphasised: ennobling speech for a cruel act. The elders prevent him and restore a measure of calm in the crowd.

In particular, the pacing of the action is regulated and sometimes restrained by the essential, formal feature of repetition in the spoken text. In a production, these elegant, formal lines which several of the characters have, would need to be distinguished and interrelated as a series of movements each governed by a different pace and rhythm. It offers many of the production challenges found in deliberately poetic plays such as those of J. M. Synge and Christopher Fry and Wole Soyinka and which are distinguished from a more robust action-packed drama of Ola Rotimi, Ama Ata Aidoo and Ngugi among others.

Aesthetically, it conjures up very powerful images, and the relationships between the key characters are extremely moving and effective. The narrative is affectingly presented in contrasting styles: the innocence of the opening scenes, the sudden total about-turn after the sighting of the masquerades, the swift condemnation, and the institution of the phases of punishment-imprisonment, isolation, trial, condemnation, death. The ordered and solemn inevitability of each of the consequences is portrayed in scenes whose formal language echoes the grim formality of the proceedings. These scenes of order are followed by those of the confusion and chaos of the sons' interventions as they threaten to break one taboo after another if their mother is buried alive. Then follows the withdrawal of the elders as they delay the fulfillment of their verdict to give them time to reconsider. Their final decision is constrained—we seem to hear a reluctant note in Eje's final statement "It is the law"-and yet, in articulating it, once again, the language and style are generous, rich and powerful as they concede to the demands of the younger men and see their own power over life and death eroded and a new order emerge.

Of course at one level, the play is not only dealing with a human tragedy, but the very survival and history of Idoma society, and to this extent, the inexorable, fable-like trajectory of the narrative pervades the play, but tied as it is, onto a familiar form, the inquest, it transcends and transforms the original.

Amali himself has made a brief synopsis of the various elements which are common to both an inquest and the play in Idoma society and personal salvation for their mother. The woman emains as powerless as before.

In the play, up to the point of her transgressive act, the dialogue and the style of dramaturgy has been that of a direct, dialogic prose. It is at the point where the practice-still current-of holding an inquest is dramaturgically introduced, that a distinctive verbal stylistic feature is also introduced. The style of interrogation and response within the inquest-and which is used in the play-requires that each significant statement is repeated by an Omioko or "herald" to relay the quietly spoken, authoritative words of the elders and others to the assembled crowd. The Omioko, repeats, either verbatim, synoptically, or elaborated, each statement made by the elders and the other major players in the internal drama of the inquiry into the transgression. This style of speech-making and of communication-essentially broadcasting-along with the social structure of the gathering of Odegwudegwu's kin, are replications and enactments of present day practices at any substantial inquest inquiry. The woman's transgression, the response of the elders and the presence of her sons and their interventions at the inquest provide the story, fabula, and the plot, suzher4 for the play.

Dramaturgically, "Odegwudegwu" presents several challenges for a stage presentation. The characters of the five magical sons need to bring out their different attributes whilst at the same time ensuring that they cohere as a united force for change. They must be open to change, but not to the extent that we wonder why they do not go further and question why women are not allowed to see the ancestral masks. Our sympathies and our analytical urge must be restricted to a consideration of how to alleviate the punishment of death.

Poetically, the play works. The language is evocative, sonorous, melodic and informative. The play is not a single stylistic trajectory moving from prose to poetic rhetoric. Throughout the text, the coarse sound of self-righteousness in the neighbours' comments interpellates the poetic statements of the elders, reminding the reader or spectator of the awesome responsibility being undertaken. The most powerful scene is when after Odegwudegwu has been "tried" and condemned to death, and she is being given instructions on how to approach her grave—dignified, solemn movements as if she were privileged to be enabled to inexorably fulfill traditional practice, when suddenly, the first intervention by her son takes place and the order becomes chaos. Sensing this, the man in the crowd tries to hasten the burial and

terms and so imaginative and exciting in theatre terms.

The narrative of the play is based on an Idoma legend which explicates the clan structure of the Idoma people of Nigeria, by retelling the account of when a senior woman saw the ancestors whose visible form takes that of a masquerade. This form of ancestral presence is forbidden to be seen by women in any but the most rigidly structured contexts. The play takes as its form in both dramatic structure and verbal play, the inquest inquiry which follows any important death in Idomaland and which ascribes responsibility for the death to one of a number of (usually) close relatives. The narrative of the legend and the narrative of the play are based on an acknowledged relationship of power between women and the sacred masquerades. According to this, women are prohibited from seeing the most sacred masks in most circumstances and certainly in any but a limited number of pre-determined, regulated contexts, which have been defined by the elders of the society over many generations. It remains the case today that if any woman should see the sacred masks-deliberately or unwittingly-in any other circumstances, the penalty is a heavy fine in cash and livestock. Formerly, the penalty for transgression, regardless of the intention of the transgressor, was to be buried alive. The legend and the play describe how the penalty-not the possibility of transgression-was altered. The relationship of power remains in place, unaltered.

According to legend, the custom of live burial was modified when a particular woman, Odegwudegwu, inadvertently caught sight of the sacred masquerades in an unregulated context as she hurried in the approaching dusk to take medicine to her sick grandchildren. For this, her punishment, a disposition inherited and promulgated by the elders, was to be buried alive. The inquiry into her transgression is an inquest because her sighting of the ancestors-the masquerades-is tantamount to the death of Idoma society because of the relationship between them and the living. The ancestors give or withhold their blessings only to the extent that the living abide by their requirements. It is therefore the inquest inquiry into the death of Idoma society that is being held. It is Odegwudegwu who must pay the penalty of her life for transgressing the rules. In the gathering of people who are present at her inquest are representatives of her siblings, her in-laws and her natal family. Unknown to the crowd and to the elders there are also some family members who are not permitted by law to be present: her magical sons. It is their intervention which brings about social change

Challenging Aristotle: The Form of an African Drama

Frances Harding

... the structure of tragedy should be complex, not simple, and it should represent actions capable of awakening fear and pity.

Aristotle, Poetics

The Literary Perspective

It is not often that one is presented with related material which enables the researcher to follow through a process from social action to expressive action and to be able to trace the points common to them and the points of change within them. One such example is S. O. O. Amali's play "Odegwudegwu"l which offers an opportunity for researchers to "seek new answers to old problems." It is written in Idoma (a Kwa-family language) and, in publication, is simultaneously transliterated in English. The Idoma people live in central Nigeria in what is at present called Benue State and this geographical location means that they have many historical, cultural and language connections with the Yoruba, Igbo and Igala peoples.

Most significant of all is the contribution that the play makes to the debate on the dialogue play as a pre-colonial form. Amali's play takes no less than four pre-existing forms of performance—content (narrative), style (verbal play), form (inquest inquiry), and context (women's access to the sphere of knowledge about the sacred)—from within Idoma practice and creates from them a single, new, whole, contemporary work. The transition is not to a new form, but is a re-working of an already existing content to an already existing form. It is the conjunction of the "raw" material—form as well as content—that renders this work so valuable and original in research

developed a local breed called the Basotho pony. Horses remain important means of transportation in much of Lesotho because of the poor road system and the extreme mountainous nature of the terrain. As a result, nearly every Mosotho household has at least one horse and several donkeys. The lack of roads and poverty both prevent them from making the switch to four-wheel drives.

- Maukeng is the Sesotho name for the small town Kroonstad in the northern Orange Free State.
- Margaret Novicki, "The Man and His Music," Africa Report September-October 1990: 66.
- 16. Novicki, 66.
- 17. Many white South Africans tried to ignore the "African" pop music scene. Albums by local African artists were sold in the "international" section of music shops. When I attended a concert of a number of black pop groups in the town of Maputsoe, Lesotho, in September 1988, four white people were there in the audience (not counting the few whites running the sound system). Our presence was well received by everyone else there as it was unexpected.
- 18. Novicki, 66.
- 19. Johnny Clegg and Savuka went on several world tours including the United States. They were well enough known to be the musical guests on the TV program Saturday Night Live in 1989. Clegg was the subject of a number of magazine articles in widely read, popular journals like Time and Newsweek. For example, Michael Lerner's article "Clegg Fuses Pop with Politics" in Newsweek 12 September 1988: 72.
- 20. One of the strange aspects of banning music in South Africa was that the ban was usually meant only for airtime. Banned songs and albums were still available in the music stores. I bought my copy of album *Third World Child* including the banned song "Asimbonanga" in a music store in Johannesburg.
- Rory O'Connor, "Hello Cruel World," Mother Jones February-March 1990: 44.
- 22. Novicki, 66.
- For further discussion of Simon's Graceland album see; Louise Meintjes, "Paul Simon's Graceland, South Africa and the Mediation of Musical Meaning," Ethnomusicology, 34/1 1990: 37ff.

Mopolo, Chalk, trans. Daniel Kunene (Oxford: Heinemann) 1981. The Mosotho King and contemporary of Shaka, the great Moshoeshoe I, was neither a friend nor ally of Shaka, but was a sometimes enemy.

- 6. Ewens, 189.
- 7. Ewens, 189,
- 8. Much of the traditional belief system of Bantu peoples centers around the ancestral spirits called the "amathongo" or "isinyanya" in iXhosa. The amathongo actively participate in the lives of the living and give guidance or mete out punishment. Makeba began to believe she was out of harmony with her ancestors after the deaths of her daughter Bongi and her mother. The album Sangoma was her way of regaining a balance with them. Peter Jurgens and Barbara Tyrell, 53-59.
- These conservative farmers are yet today the heart of Afrikanerdom and were the strongest supporters of the apartheid system.
- 10. "Homelands" for the blacks were established as part of the total apartheid system. Each major ethno- linguistic group was awarded a part of their former lands as a "home" area. Attempts were made to keep them as far from the "white" areas as possible, and certainly far from the "white" cities. Even the townships where the necessary black labor for the cities could live were placed as far from the "white" areas as possible.
- 11. Winnie Mandela, the former wife of ANC leader Nelson Mandela, was one of those who was forced to "return" to a homeland she had never been to before in her life after her husband was sentenced and jailed. She lost her "right" to stay in a township after her husband was no longer "working." Nelson Mandela, Long Walk to Freedom (Randburg: MacDonal Purnell, 1994) 480.
- 12. Hillbrow was one of the few areas in apartheid South Africa where people of different races lived together in integrated housing. Much of the "integration" was illegal according to the Group Areas Act that designated living areas for all racial groups.
- 13. Many of the Basotho and Batswana are believed by other Africans to eat horse meat. While there was some basis for this in the past, especially during lean periods, it has little basis in fact today. Beef, mutton and goat are the preferred meats. In the two years 1986-1988) I lived in Lesotho among the "le ja pere" I was never offered horse.

The Basotho are, however, avid horsemen and have even

who were conquered by Shaka and brought into his state system. The Swazi, Shangaan, and Ndebele of Zimbabwe are closely related to the Zulu being founded by rebel generals of Shaka.

The Sotho/Tswana inhabit much of the interior high veld regions of South Africa, Lesotho, and Botswana. The South Sotho mainly live in the present day state of Lesotho founded by Moshoeshoe I (1815-1870) during the Lifaqane. The Western Sotho live in the Orange Free State and Botswana. The Northern Sotho live in the Transvaal and have a very ancient history in the region. Some of them show strong cultural influences from the Shona of Zimbabwe.

Other major language groups include the Venda. The Venda are an ancient people in the far north of the Transvaal near the border with Zimbabwe and their culture seems to have far more in common with that of the Shona. The Tsonga live mainly in Mozambique, but there are significant numbers of Tsonga who have moved to South Africa or are found working in the mines as contract labor. The Lemba remain separate from both their Venda and Sotho hosts and have customs that may tie them eventually to the Muslim Arab/Persian merchants who settled at Sofala on the Mozambique coast centuries ago.

The most ancient inhabitants of South Africa, the San and Khoikhoi (Bushmen and Hottentots) are found in only small numbers today. The San were seen as vermin by both the Bantu and the Europeans and a policy of extermination was carried out by both peoples. Many of the Khoikhoi were incorporated into the "Coloureds," people of mixed European and African blood. Peter Jurgens and Barbara Tyrell, African Heritage (Johannasburg: MACMIllan. 1984) 11-17.

- 4. The Battle of Isandhlawana fought in 1879 between the British and the Zulu is recorded as the worst defeat inflicted on a modern army by native troops. Over 1200 British officers and men were killed. Donald Morris, The Washing of the Spears: The Rise and Fall of the Zulu Nation (London: Jonathan Cape, 1964) 352-388. The battle is the subject of the pop song "Impi" (meaning "army" or "military unit" in isiZulu) by the group Johnny Clegg and Juluka.
- Among the first Africans to write on Shaka was the Mosotho Thomas Mofolo. Mofolo's epic was written in Sesotho and published in Lesotho (then known as Basutoland) in 1925. Tomas

Seshoe

Nko Tlola Borokho, Tau ea Matsehka, CCP Records. Meaning "the Lion of Koeneng-Mapoteng Ward," Tau ea Matsekha is one the leading seshoe groups in Lesotho. The album includes "Ke Ikhethetse e Motle" the original for the Simon song "Boy In a Bubble."

NOTES

- * South African pop has been the subject of a number of major scholarly studies even before the collapse of apartheid. Among the most important to the topic of this article are:
- --- Muff Andersson, Music in the Mix: The Story of South African Popular Music (Johannesburg: Ravan Press, 1981).
- -- David Coplan, In Township Tonight! South Africa's Black City Music and Theatre (London: Longman, 1985).
- Veit Erlmann, African Stars: Studies in Black South African Performance (Chicago: University of Chicago Press, 1991).
- Greame Ewens, Africa O-Ye! A Celebration of African Music (Enfield: Guinness, 1991) 186.
- 2. South African pop songs were the first African music to cross the Continents and climb up the pop charts in the United States and Europe. The Kwela pennywhistle sound from the ever growing townships produced several British top ten hits in the late 1950s and the mbube song "The Lion Sleeps Tonight" or "Wimoweh" sung by the doo-wop group the Tokens made it to the top ten charts in both the United States and Britain in 1961. "Simon's Spirit of Soweto," Newsweek 17 November 1986: 84.
- 3. South Africa's ethno-linguistic makeup is rather complex. There are several major language groupings with a number of local dialects. The massive population shifts caused by the Lifaqane (Difaqane/ Mfecane) period from around 1820- 1830 further confuses the language issue, especially for the Nguni peoples.

The Southern Nguni compromise the Xhosa, Mpondo, Thembu, Bhaca, and Mfengu. Many of these peoples fled the state building of Shaka Zulu in Natal and sought refuge with the Xhosa and have more or less been acculturated into Xhosa society. The Zulu include a number of Nguni peoples living in present day Natal

number of songs then made famous by the group including "African Sky Blue," Scatterlings of Africa," "December African Rain," and "Impi."

Third World Child, Johnny Clegg and Savuka, Capital Records. This is a for more "political" album than many of those recorded as Juluka. It includes the banned song "Asimbonanga (Mandela)" as well as "Missing," "Third World Child," and "Berlin Wall."

Cruel, Crazy, Beautiful World, Johnny Clegg and Savuka, Capital Records. This is the most openly political of Savuka's albums and was released just before the collapse of apartheid. It includes the angry "One (Hu) man One Vote."

Come Back Home, Sox, RPM Records. Sox at his best with songs like "Don't Call Me Le Ja Pere" and "Mukokoto."

The Indestructible Beat of Soweto, Various artists, Shanachie Records. The album is a good introduction to mbaqanga and the Soweto sound of the early 1980s.

Paradise in Gazankulu, Harry Belafonte with Obed Ngobeni, etal., EMI Records. This album was released shortly after Paul Simon's Graceland and is a more "authentic" reproduction of South African pop musically and thematically. ²³ All of the songs focus on the problems of apartheid and make use of many local symbols. While perhaps not as well known or popular as the Simon album, it is "better." Songs include "Paradise in Gazankulu," an adaptation of a song by Shagaan jive composer Obed Ngobeni called "I Love My Homeland" and "Move It," an open declaration of war against apartheid. The album was banned in South Africa, but I bought my copy in a Hillbrow music store.

Mbube

Shaka Zulu, Ladysmith Black Mambazo, Warner Records. Ladysmith Black Mambazo was the leading mbube group in South Africa until their leader Joseph Shabalala was killed. They are the backup vocals on a number of the tracks on Graceland and one of their songs "Homeless" is included in the album with Simon following Shabalala's lead. Shaka Zulu includes several mbube songs in English translation.

Africans a deep spiritual schism which has come about from the fragmentation that apartheid has created, so when the ANC talks about a single, unitary state, that unitary state has far more significance to me than simply a political order. There is another level of message in my music as well, which is that people of different ethnic and cultural backgrounds and races can come together and make a harmonious sound. That is a powerful statement in South Africa. I am a cultural worker, I am working at the level of culture, trying to put together a certain cultural equation and hoping that at the end it will produce the right answer-²²

It seems that Clegg's words were prophetic. As in Sarafina's vision for a school play "the prisoner" Nelson Mandela "walked free," the old apartheid system with its Group Areas Act have been dismantled and the country seems to be on its way to self healing.

Annotated Discography

In the 1980s a number of American and European recording companies became interested in producing South African pop musicians. However, the general boycott of South Africa was a major obstacle for those artists still inside the country and hindered cooperative efforts by figures like Paul Simon, Harry Belafonte and Whoopi Goldberg (who starred as the history teacher Mary Masembuka in the film version of Sarafinal). Companies that specialized in ethno-beat or world-beat musics like Shanachie and Earthworks were the major distributors outside of the country, although more "main stream" companies (with local recording and distribution) like EMI and Warners also released albums of South African pop music.

Mbaqanga/Fusion

Juluka: The International Tracks, Johnny Clegg and Juluka, EMI Records. The album released in 1984 includes long, dance mix tracks of "Fever" and "Kilimanjaro."

Juluka Live, Johnny Clegg and Juluka, EMI Records. The album was recorded at a live concert in Cape Town and includes a

works as a maid for a prosperous white family in a neighborhood far from the troubles of Soweto. Ashamed of earlier remarks about her mother's work as a servant, Sarafina asks her mother to forgive her and tells her how important women like her are for not only her family, but also for the struggle. "You are the real hero Mama." The play ends with Sarafina's speech as Nelson Mandela from a now canceled school play "on the Day of Liberation;" "When the prisoner (Mandela) walks free."

The play is packed with music from the opening number "Sarafina, You're a Star" to the last when the song "Freedom is Coming Tomorrow" is sung for a second time, this time as a joyous celebration of the future. The music does not present dialogue in song, but it sets the mood and takes the audience through the emotions the characters are feeling; joy, love, anger, sorrow, revenge, and even religious awe. Whether a person understands the lyrics or not (some songs are fully in isiZulu), the music itself conveys much of the message. The play Sarafina! is a recognition in the arts of the importance of pop music to the anti-apartheid movement.

The Irresistible Beat of Soweton

Mbaqanga has risen from its humble origins in the township shebeens and mine compounds to become the world recognized musical symbol of the anti-apartheid movement. It has been called "the music of liberation" and "the music of freedom" by people both inside and out of South Africa. Its raw, "from the gut" nature has endeared it to nearly all those who have heard it. It speaks of the hardships as well as the humor of a people (not unlike the Blues in the United States) and its power should not be underestimated. Music was one of the few places the South African government allowed a freedom of expression (political or otherwise) and the people made good use of it. Through their popular music they gave voice to themselves. When asked in an interview what is the message of his music, Johnny Clegg stated,

I write about power, not just political power, but also magical power—the power of life. A song like "Take My Heart Away" is a song about yearning for wholeness, for totality. South Africa is fragmented and the solution is coming together, a wholeness. I recognize in South

Sarafina! The Sound of Freedom

Mbaganga, the irresistible beat of Soweto as it has been called, was chosen specifically for the musical Sarafina! by its composer Mbongeni Ngema. The play tells the story of the young school girl named Sarafina and her admiration for the then jailed ANC leader Nelson Mandela. The story begins just before the 1976 student uprising in Soweto. Tension is already there with military patrols inside the school yard, police supervision of teachers, student-led protests to boycott Boer-owned stores, arrests, and police informants from inside the students themselves telling on both fellow students and teachers.

A black police officer, Constable Sabela, is targeted by Sarafina and her group of friends after they find out he is the one pressuring "Guitar," one of Sarafina's friends, to inform. As a result of Guitar's information, another friend "Fire" was arrested during a midnight raid and taken to the feared police station at John Vorster Square. One night Sabela's house is surrounded by Sarafina and her friends and, when he tries to escape, he is caught and set afire (necklaced) dying to the students singing (in isiZulu) about the fate of all those who betray their people to the White man.

The arrest of a beloved history teacher, Mary Masembuka—who "tells us the truth," results in a student riot a day later when her replacement tries to teach the "authorized syllabus" on Napoleon's 1812 invasion of Russia. The military opens fire inside the school yard and the scene is one of chaos as the soldiers fire on students who have nothing to defend themselves with except bricks.

The funeral for the students killed in the school yard, including Sarafina's boyfriend "Crocodile," ends with the defiant song "Freedom is Coming Tomorrow" sung while the students perform a Zulu military dance. After the funeral, the students gather to protest, but are met with police violence. The scene explodes into an open riot—the 1976 student uprising. Sarafina and her friends are arrested, interrogated, tortured, but eventually released. In the background are tearful songs like "Safa Seph'isizwe" (The Nation is Crying). How far the play has taken the audience from the opening number, a joyful song about a young girl's dream to be a star to the inside of a feared police headquarters where the same young people are subjected to torture and even death.

Sarafina, once set free, goes to see her mother, Angelina, who

To break a few links in these chains
These things come to us by way of much pain
Don't let us slip back into the dark
On a visible but distant shore—
A new image of man

The shape of his own future,

Now in his own hands—he says:

[Chorus in English] One'man, one vote—step into the

[Chorus in English] One'man, one vote—step into the future

One'man one vote—in a unitary state
One'man one vote—tell them when you see them
One'man one vote—it's the only way
[Chorus in isiZulu] The young boys are coming....
Hayiyaah!!

In the East a giant is awakening
And in the South we feel the rising tide
The soul inside the spark that gives breath
To your life
Can no longer be made to hide
These things come to us by way of much pain
Don't let us slip back into the dark
On a visible but distant shore,
A new image of man
The shape of his own future,
Now in his own hands, he says:
[Chorus] One' man one vote.....

In this song, there is no attempt to hide the meaning or be subtle. It is an open declaration that unless change takes place soon it will be forced by the "young boys" armed "with homemade weapons and a bazooka." There is no other way for everyone to survive together unless every "(hu)man" has the vote. It echoes the demandof such organizations as the African National Congress for the right to vote; not for some separate homeland council, but for a single, national government in "a unitary state."

While still together as Juluka, the group earned a large following among both black and white audiences, something few others had been able to do. 17 Songs like "Fever" addressed the problems of youth in the townships, but also spoke to a growing young white audience becoming tired of apartheid. Songs like "December African Rain" and "Kilimanjaro" speak of the need for all Africans—black and white—to learn to live together in harmony and respect. By 1981, Johnny Clegg and Juluka was the top South African band in the country. 18

The band, however, had internal problems and eventually broke up in 1985. By 1986 Clegg had reformed a new band he called Savuka meaning "We have risen" in isiZulu. With this band, Clegg would soon have world acclaim as South Africa's leading anti-apartheid pop musician. 19 His releases such as "Missing," "Talk to the People," "Third World Child" and "Asimbonanga (Mandela)" (We Haven't Seen You [Mandela)) directly address issues—and people—the government did not want talked about in public. "Asimbonanga," for example, was banned from air play, but not from sale. 20

Clegg's last album before the fall of apartheid was Cruel, Crazy, Beautiful World. The song "One (Hu)'man One Vote" was inspired by the assassination of Dr. David Webster. a university colleague, friend, and fellow anti-apartheid activist. The song's lyrics in isiZulu and English abandon the usual "indirect, suggestive style" of South African pop artists but openly express not only Clegg's anger over the death of his friend, but also a nation's end of patience with its government.²¹ The song says,

[Male chorus in isiZulu] The young boys are coming, The young boys are coming. They carry homemade weapons and a bazooka.

They say "We have agreed to enter a place that has never

been entered before by our parents or our ancestors and they cry for us,

For we do not have the right to vote." Hayiyaah!!

The West is sleeping in a fragile freedom Forgotten is the price that was paid Ten thousand years of marching through A veil of tears The song's immediate appeal was to those recently arrived in the townships and mining camps from the Sotho/Tswana homelands and Lesotho. However, the melody bears no trace of a rural sound; it's pure Soweto sound from the organ and electric piano to the drum beat to emphasize the point of the song. It is a simple request for respect backed up with the threat of fighting to get it. An insult thrown at the singer will be returned with a fist if need be. So what if he comes from a "nowhere" place and maybe is not as well educated? It doesn't mean he is an unintelligent savage [that's for uninformed whites to believe!]. There is anger in the song despite its comic tone. It tells the listener if blacks have such stupid stereotypes about each other, how can they ever deal with those of the whites?

Other singers used less hidden or subtle language in their songs. The Soweto group Mordillo's song "Mr. No Vacancy" confronts the allegations that blacks, and especially young black males, are too lazy to work. In the song they say "Don't ask me why I've no job. Ask Mr. No Vacancy!" How can one be blamed for not working if there are no iobs to be had? if one's poor education prevents a person from being properly qualified? A similar blunt confrontation with the socio-economic conditions of the late 1980s again by Mordillo was in their song "Loaf of Bread." In it they describe what it feels like to have not eaten for days and the appeal of even a simple loaf of bread to a hungry man. The Soweto Ace's released a song about the same time called "I Need Some Money" which again gave a vivid description of the realities of being out of work and unable to even buy a bite to eat. Such songs challenged the white stereotype of the lazy, criminal black with the stark realities of the hopeless situation of many young men due to the apartheid system; no prospect of work or money in a capitalist state.

Among the most political of groups was the mixed race Johnny Clegg and Juluka/Savuka. Johnny Clegg is known to many in and out of South Africa as the "White Zulu." He grew up in the Johannesburg area breaking the ban on whites in black areas and learned more about the Zulu people than just to speak isiZulu. He is a leading authority on Zulu culture and currently teaches anthropology at Witwatersrand University in addition to his singing career. Clegg and Sipho Mchunu formed their first group called Juluka in 1978. Clegg's music has always had a strong dose of politics and he says when Juluka first began to tour fifteen percent of their concerts were closed by the police. 16

Hey you girls,
Don't think I'm a stupid
Just because I come from Maukeng. 14
Well, I know it's not like Soweto.
Whenever you see me,
You pass me, ignore me.
I want to know why you call me
Le ja pere.
No, no, no!
repeat: Hey you girls....
I say, no, no, no!

[All female chorus in Sesotho] I'm a horse eater.

I'm a Mosotho, Yo! I'm from Maukeng.

81

Please ladies,
Don't push me too far.
Because if I fight, no one can stop me.
I will fight until tomorrow.
I don't like to fight.

Stop calling me Le ja pere. No, no, no! repeat: Please ladies, ... I say, no, no, no!

[Chorus repeat] I'm a horse eater....

Hey you girl,
Don't think I'm a stupid.
Just because I come from Maukeng.
Well, I know it's not like Soweto.
Whenever you see me,
You pass me, ignore me.
I want to know why you call me
Le ja pere.
No, no, no!
repeat: Hey you girl,...
I say no, no, no!

[Chorus repeat] I'm a horse eater....

The song's lyrics are simple, and seemingly harmless to the state; however, there is a great deal that is being said about life in the townships as well as in the homelands. The combination of the lyrics with the descriptive music gives the listener a vivid picture of the singer's current state. It is easy to visualize him in a village shebeen dreaming of his former life in the townships, but his dream life is far from perfect. In the townships he has to contend with problems such as gang violence and low wages. The female chorus echoes the frustrations of many black males earning low wages by using the Setswana word "moshanyana" meaning not just "boy" but "little boy"-the diminutive. Once back in Soweto, what is there is little for him to do, yet he is not a person who can adjust to life in the homelands where there is nothing at all to do. Deliberately placed far from the "action," i.e. the white cities, the homeland offers nothing to the man brought up in a township-not even the prospect of a job. He doesn't even have that much in common with the other people because he is culturally far more affected byte Europeans. His plight, although presented in a semi-comic tone, is one many black South Africans either experienced or greatly feared.11

Such fears of losing one's home—and security—are found in the song "Mjondolo" ("Bus House") by the Johannesburg group the Bees. The song tells the story of a man who has just been evicted from his house in the Johannesburg suburb of Hillbrow from the point of view of his not very sympathetic friends. ¹² His friends are not sympathetic to his plight because he bragged too much about his "luxury house" and the fact he "would never live in a bus house" like them. He has lost everything and has been brought back down to their level, "to live in a bus house."

Humor and/or irony was frequently used as a method to get past the state censors. The Mosotho singer Sox and his group Public Affairs often made use of both. Sox's own small size and rough voice helped him create the overall effect he wanted. His songs with titles such as "Bafana" ("Close Friends"), "The Master," "Mukokoto" ("Stolen Car"), and "Don't Call Me Le Ja Pere" ("Don't Call Me a Horse Eater") caused people to laugh at the ridiculous, including the apartheid system. 13 "Don't Call Me Le Ja Pere" was a major hit when it was released in 1988. The song centers around a person from a "small township," a semi-rural man who has arrived in Soweto and is tired of being derided because of his origins.

80

1987. The song begins with the unmistakable sound of seshoe; accordion, guitar, drum set, and seshoe's distinctive whistling. Then the more familiar sound of the organ introduces a Soweto sound to the song. Thus the musical introduction already sets up the listener for a song about an urban/rural, township/homeland issue. The lyrics tell the plight of an urban man used to the swift pace of township life of Soweto being sent [back?] to a homeland. ¹⁰ He says,

Hey Gentlemen,
This place is boring.
I want to go home,
To Soweto.
In Soweto life, it's so fast.
Everybody's movin', everybody's groovin', everybody's
dancin'.
The girls are singin'

[Chorus] (in a urban dialect of Setswana) Stand back tsotsi or I'll burn you with a cigarette.

Hey Gentlemen,
Where is the action?
Please take me there,
to Soweto.
Soweto has the beat to be in the street.
Everybody's dancin', everybody's movin'.
All the girls are singin'

Stand back tsotsi or I'll burn you with a cigarette.

Hey Gentlemen,
This place is boring.
I want to go home,
to Soweto.
In Soweto life, it's so fast.
Everybody's movin', everybody's groovin', everybody's
dancin'.
The girls are singin'

[Female chorus in Setswana] Where's the money little boy?
Don't come back without it.

[Chorus with lead singer] Stand back tsotsi or I'll burn you with a cigarette.

Muslim name Abdallah Ibrahim—and jazz trumpeter Hugh Masekela found it impossible to work under the conditions imposed by the apartheid system. While Brand and Masakela usually composed jazz pieces with only an African touch (as well as a few with a more "African" feel), the saxophonist Dudu Pukwana kept alive the South African township sound in exile. Dudu Pukwana's compositions were taken back inside South Africa where numerous local singers kept his name cutrent in the people's minds. Those in exile brought the music and the issues of South Africa to the outside world, but it would be the pop stars who remained in the country that would be most influential in the struggle.

Message in the Music: Song Lyrics

With the threat of banning or exile hanging over the heads of every performer in the country, means had to be developed to "get the message across" to the people without bringing down the authorities' wrath. Certain words and phrases with double meanings were employed such as the simple word "woza" meaning "rise or stand up" in isiZulu. For example, in the song "Woza Moya - Waiting for the Wind" by the Durban-based mixed race group Zia the listener is given only clues that the wind referred to is the wind of change. The song supplies a number of incomplete scenarios, then returns to the chorus of "Woza moya, woza. Waiting for the wind to blow."

Sometimes the key to the meaning behind the words was evident in humor as in the song "No, She Don't Like Boerwors." Boerwors is a type of sausage popular in South Africa and named for the Afrikaner Boers or farm folk. In the song's video the singers (all black) are dressed in shorts, safari shirts and jackets; all considered typical Afrikaner dress. They arrive in a four-wheel drive vehicle—again considered as typical of the Afrikaner Boers—at an African homestead and try to induce the woman, a very large woman at that, to leave with them. She refuses each entreaty to leave to the chorus of "No, she don't like Boerwors." The underlying sexual meaning is obvious, although both the song and the action in the video are "innocent" enough. Government censors could find little to object to in either "Woza Moya" or "No, She Don't Like Boerwors" to keep them off the airwayes.

A "classic" of subtle comment is the song "This Place is Boring" by the blind Motswana singer Lazarus Kgagudi released in

Involvement of Musical Artists in the Struggle

South African artists have been involved in the struggle against apartheid even before it became an official policy. One of the best known singers in the anti-apartheid struggle is Mariam Makeba. Makeba began her singing career about the same time as the Afrikaner Nationalist government came to power. She was already a well-known singer in much of Africa by the 1950s and had been on tour in a number of nearby African states as well as to Europe and the United States. In 1960, while on tour to the United States and Europe, her passport was canceled forcing her to either stay outside of the country in exile or to return and to never be allowed to leave again.6 The reason for the government's move against her was because she was an outspoken critic of apartheid. Although she had sung for American president John F. Kennedy and recorded a number of hit tunes in the United States, her marriage to American black activist Kwame Toure. formerly known as Stokely Carmichael, caused her to lose much of her broader appeal among white audiences in the United States and Europe. Despite this loss, she remained popular in Africa and where she became known as "Mama Africa" to millions.7

Makeba was "rediscovered" by white audiences in Europe and the United States with the release of the album Sangoma in 1988; again after the release of Paul Simon's Graceland. Sangoma marked a return to traditional African styles for Makeba and was her tribute to her mother who had been a Xhosa traditional doctor, a sangoma. The album was also a form of self-healing; a means of putting herself in harmony with her ancestral spirits.8 Makeba's life in exile had been one full of sorrow; her marriages failed, daughter Bongi died, and she had failed to make a life in any of the countries that offered her refuge. She felt that her problem was one of the spirit; a madness connected to the anger of her ancestors. The songs on the album, as the name indicates, are those used by amaXhosa traditional doctors when curing a patient. Allowed to finally return to South Africa as an honored fighter in the struggle after the collapse of apartheid, her life has found peace. Makeba subsequently starred in the role of Angelina, the mother of the title character Sarafina in the 1992 film version of the musical play.

Mariam Makeba was not alone in her exile. A good number of South African artists and singers were forced into either voluntary or involuntary exile. The jazz pianist Dollar Brand—who took the could not seach a wider population. The real need to reach as large an audience as possible made English the major language for South African resistance in all of its forms. In addition, since the 1950s and the rise of rock 'n roll, English—and especially American English, has been the language of the pop music scene world wide. Artists us other countries, whether English-speaking or not, generally use English in their lyrics. Being heavily influenced by Western pop, South African musicians fell easily into its use.

The use of English has not meant that Bantu languages were abandoned in pop music. On the contrary, near all pop songs include lyrics in one of the Bantu languages. Some types of South African pop, such as seshoe, mbube, and Shangaan jive, use mainly Bantu lyrics. Some argue that because a number of Bantu languages are tonal, they are more pleasing in music than the harsher sounds of either Afrikaans or English. Certainly the mellow, rounded sounds of isiZulu or Sesotho enhance the beauty of mbube. For some topics, such as magic, Bantu words are more expressive and can convey more subtle meanings to the listener.

The major Bantu language groupings, Nguni and Sotho/Tswana, are somewhat mutually comprehensible. Speakers of Sesotho can with some difficulty understand Setswana while a speaker of one of the Nguni languages can with even more difficulty understand some of what is said in Sesotho, although the languages are different enough for problems to arise.

The Nguni language isiZulu was chosen as the preferred Bantu language in music, theater, and other arts during the apartheid period. There were several reasons for the choice. First, the Zulu people themselves were among the last Africans subjugated by the Europeans in the Zulu War of 1879. They had a long history of resistance against both the Afrikaners and the British. They inflicted a number of serious defeats on both Europeans winning their respect, even if grudgingly.4 Their great leader King Shaka (1816-1828), founder of the Zulu emoire, became legend for non-Zulu Africans-even for those who feared and hated him while he lived.5 Second, the Zulu had themselves dominated a number of other Bantu peoples in the first decades of the nineteenth century extending their language. Zulu peoples established kingdoms outside of KwaZulu (Zulu land) in Swaziland, Mozambique and Zimbabwe. Some even reached as far north as Lake Victoria. Finally, the sheer numbers of isiZulu speakers made it the largest single Bantu language in South Africa.

distinct, language groups.³ Within each of these major language groupings, there are a number of separate languages as well as numerous dialects. In addition, the long history of European settlement in South Africa has made both Afrikaans (the local version of Dutch) and English major language forces in everyday life. Many people—but especially blacks—needed to speak a number of languages in order to function in their jobs.

With the establishment of the mining towns in the mid-nineteenth century and the influx of African labor, a new language developed called "Fanakolo." Fanakolo included vocabulary from English, Afrikaans, and the major Bantu languages to allow mine bosses to give orders to work gangs composed of people speaking different languages or dialects. In the townships another form of "pan-Bantu lingua franca" emerged called "Tsotsi Taal" or "gang talk." Again composed of differing Bantu languages, Tsotsi Taal is often associated with youth gangs and township violence. Neither Fanakolo nor Tsotsi Taal are always appropriate languages for song lyrics. By being a work lingua franca, Fanakolo, for example, lacks the ability to express complex feelings.

The question of which language to use in song lyrics became a politicized choice after the Afrikaner-based National Party came to power in 1948. The National Party pushed through acts of legislation requiring the teaching and use of their language, Afrikaans, in the Bantu school systems. Africans saw this as away to prevent them from qualifying for better jobs as well as a method to restrict their contact with the outside world where English was quickly becoming the dominant world language. Afrikaans was seen by many black South Africans as a further representation of their oppression, and thus something to be rejected. However, a whole segment of the African population-the Coloureds-spoke Afrikaans as their first language. The Coloureds are descendants of mixed European (mainly Dutch), Bantu, and Khoikhoin (Hottentot) marriages. The Coloureds had their own rich musical tradition greatly influenced by nineteenth century American minstrel shows (including the use of black face). Politically different from the Bantu populations as well as linguistically and culturally connected to the Afrikaners. Afrikaans remained until the last decades of apartheid their major language of expression in music.

For the rest of the South Africa's black population, English quickly became the language of resistance. Their own languages were known, for the most part, only within the borders of South Africa and

shebeens or unlicensed drinking establishments in the townships and, as the name states, invites the listener "to get up and dance." Moube developed from the acappella choral forms once used by men's military organizations, but transformed into religious music by missionaries in the late nineteenth century. Seshoe (pronounced "seshway") began in the mining camps of South Africa, but its origins are in the mountains of Lesotho and in Sesotho refers to the "men of Moshoeshoe," the founder of the modern Kingdom of Lesotho. A less political pop music with its roots in disco called bubble gurn developed in the 1980s.

These numerous types of "pop" music had and still have today—wide distribution and immense, mass popular appeal. They are heard not only at home, but are heard in most public places too. Taxis, buses, shops, even major stores play cassette tapes of current hits. A new song or a new group has quick distribution and everyone will know of it within a few days of release. Cheaply made cassette tapes costing only a few rands (perhaps no more than \$500 U.S.) are snapped up in the market and often are redistributed through private copying. Shebeens and discos also play an important role in both distribution and popularity of a new song. South African "pop" is indeed "popular" in all of its meanings.

Whatever the specific type, South African music has been greatly influenced by Western popular styles since the turn of the century. South Africa has long had very close cultural ties with both Europe and the United States and American popular music found large audience appeal as early as 1900. American ragtime, jazz, swing, and other forms of popular music have been mixed with local styles, but frequently played on Western instruments. Mbaganga, which would eventually be considered the very musical symbol of South Africa, is as indebted to the West as it is to its local roots. Some would argue that is precisely because South African music has such a noticeable Western sound, that it has been able to find real popularity in Western countries, more so than any other African pop.²

Language of the Songs

What language to use in pop song lyrics posed a difficult question from the start. South Africa's indigenous populations belong to several major Bantu language groups—the Nguni and the Sotho/Tswana being the two largest—as well as several smaller, but

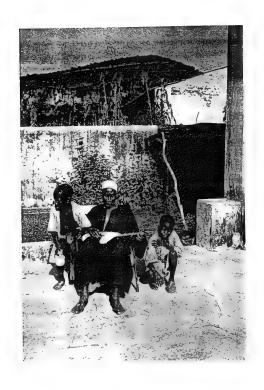
Pop Music and Resistance In Apartheid South Africa

John Shoup

Popular music played an unusually important role in the resistance movement during the Apartheid period (1948-1991) of South African history.* A number of well-known South African pop music artists suffered banning or exile. As a result, these exiled singers and musicians were able to bring the music of South Africa to the world's attention as well as focused it on to injustices of the apartheid system. However well-known and respected these artists were, it was not until 1986 with the release of Paul Simon's album Graceland that popular South African music gained a large following outside southern Africa. With the music came the politics and a greater, wider understanding of conditions in the country.

Types of South African Pop Music

South African pop music is as varied in style as the pop musics of the West. A number of styles developed in the townships of the major cities, in the mining camps, in the homelands and the nearby independent states of Lesotho and Swaziland. All are characterized by the fusion between popular Western styles such as rock'n roll, reggae, disco, and more recently rap with local musical traditions. Generally speaking, this fusion is called "mbaqanga" meaning something like "the poorman's soup." There are a number of musical styles that more or less fall under this general name; some of which refer to the area in the country where the music originated, others to what the music does to the listener. For example, there are various townships around Johannesburg as well as the Durban sound from Natal. Shangaan jive comes from the Shagaan homeland Gazankulu in the Transvaal. Kwela, meaning "to get up and dance" in isiZulu, came from the



7. Jelimadi Diabaté, with his "ngoni", Kita, 1965.



5. Aliou Kouyaté, Kita, 1964.



 Funé-Hawa Kamara addressing the celebrations of the fifth anniversary of Malian independence, Kita, 1965.



"Jeli" drummers and xylophonist, part of a marriage procession, Kita, 1962.



 Young woman dancing as part of a "jeli" entertainment, Kita, 1964.



 Dadji Diabaté as master of ceremonies at the opening of a cooperative, Kita, 1965.



2. "Jeli" men and women singing to encourage workers threshing sorghum, near Kita, 1964.

- (Tradition et développement rural en Afrique soudanaise). Bamako: Imprimerie Populaire du Mali, 1978.
- McNaughton, Patrick R. The Mande Blacksmiths: Knowledge, Power, and Art in West Africa. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- Meillassoux, Claude, L. Doucouré, and D. Simagha. Légende de la disperson des Kusa. Dakar: IFAN, 1967.
- Niane, Djibril Tamsir. Recherches sur l'Empire du Mali au Moyen Age. Conakry: Mémoires de l'Institut National de Recherches et de Documentation, #2, 1962.
- Sundiata: An Epic of Old Mali. London: Longmans, Green, and Co. 1965. [Soundiata ou l'épopée mandingue. Paris: Présence Africaine, 1960.]
- N'Diaye, Bokar. Les castes au Mali. Bamako: Editions Populaires, 1970.
- Ottenberg, Simon. "Thirty Years of Fieldnotes: Changing Relationships to the Text." Fieldnotes: The Makings Of Anthropology. Roger Sanjek, ed. Ithaca: Cornell University Press, 1990, 139-160.
- Park, Mungo. The Travels of-Mungo Park. Ronald Miller, ed.. London: Dent, 1954.
- Sanankoua, Bintou. La chute de Modibo Keita. Paris: Editions Chaka, 1990.
- Tamari, Tal. "Linguistic Evidence for the History of West African 'Castes'." Status and Identity in West Africa: Nyamakalaw of Mande. David C. Conrad and Barbara E. Frank, eds. Bloomington: Indiana University Press, 1995. 61-85.
- Zahan, Dominique. La dialectique du verbe chez les Bambara. Paris/La Haye: Mouton, 1963.
- Zemp, Hugo. "La légende des griots malinké." Cahiers d'Etudes Africaines 6:611-642 (1966).

- Conrad, David C. and Barbara E. Frank, eds. Status and Identity in West Africa: Nyamakalaw of Mande. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- Dieterlen, Germaine. Essai sur la religion bambara. Paris: Presses Universitaires de France, 1951.
- --- "Contribution à l'étude des forgerons en Afrique occidentale." Ecole pratique des hautes études, section des sciences religieuses, Annuaire 1965-1966, 5-28.
- Hoffman, Barbara G. "Power, Structure, and Mande Jeliw." Status and Identity in West Africa: Nyamakalaw of Mande. David C. Conrad and Barbara E. Frank, eds. Bloomington: Indiana University Press, 1995. 36-45.
- Hopkins, Nicholas S. "Maninka Social Organization." Papers on the Manding. Carleton T. Hodge, ed. Indiana University African Series, vol. 3. The Hague: Mouton, 1971. 99-128.
- —. Popular Government In An African Town: Kita, Mali. Chicago: U. of Chicago Press, 1972 (1972a).
- --- "Persuasion and Satire in the Malian Theatre." Africa 42:217-228 (1972b).
- ---. "A Maninka Mythical Charter." Journal of African Studies 6 (1):17-26 (1979).
- Johnson, John William. The Epic of Son-jara: a West African Tradition. Bloomington: Indiana University Press. 1986.
- Keita, Cheick Mahamadou Chérif. "Jaliya in the Modern World: A Tribute to Banzumana Sissoko and Massa Makan Diabaté." Status and Identity in West Africa: Nyamakalaw of Mande. David C. Conrad and Barbara E. Frank, eds. Bloomington: Indiana University Press, 1995. 182-196.
- Leynaud, Emile. "Les cadres sociaux de la vie rurale dans la Haute-Vallée du Niger". Ms. Paris: Bureau pour le Développement de la Production Agricole, 1961.
- Leynaud, Emile and Youssouf Cissé. Paysans malinké du Haut-Niger

threw man and stone into the deepest part of the Bafing river. At this instant, Famoussa, said these words, "I have decided that henceforth Kita's taxes will be paid to Setigi Kasuma. If ever a slave from here should escape and go to Kita, he will no longer be called slave and will no longer be pursued. Now it is your turn to speak, people of Kita." They said, "If a slave from our country gets to Bafing, he will no longer be sought, and he will have his freedom." They separated. Sitana and Kasuma settled in Kita. Every year, the Tounkara and the Kamara gathered together their taxes, together with the five Mamurusi, and they gave everything to Kasuma. ...

There are some spots where the jeli does not dare to speak. Myself I can say it without any bad effects.......

Kélémanson Diabaté of Karaya

Works Cited

- Badian, Seydou. Les dirigeants africains face à leur peuple. Paris: François Maspero, 1965.
- Barlet, Paul. Personal communication, 1966.
- Bird, Charles S. and Martha B. Kendall. "The Mande Hero: Text and Context." Explorations in African Systems of Thought. Ivan Karp and Charles S. Bird., eds. Bloomington: Indiana University Press, 1980. 13-26.
- Camara, Laye. The Dark Child: The Autobiography of an African Boy. Trans. James Kirkup and Ernest Jones. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1972. [L'enfant noir. Paris, 1954.]
- Camara, Sory. Gens de la parole: Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké. Paris/La Haye: Mouton, 1976.
- Cissé, Diango. Structures des Malinké de Kita. Bamako: Editions Populaires, 1970.
- Cissé, Diango and Massa Makan Diabaté. La dispersion des Mandeka. Bamako: Editions Populaires, 1970.

66

Makan Sundiata's descendants also increased in numbers in the Manding. One of his sons left the Manding to come to Kita. At this time, Kita belonged to Gai, Wali, Sega, and Arajuma [of the Tounkara clan]. Each year they gathered together and went to pay their taxes in gold to Famoussa Traoré, in the Bafing. The son of Sundiata who came to Kita was called Kasuma. When he arrived in Kita he found that the Kita people had gone to Bafing. He went after them, Kasuma was accompanied by Bagulu [a numu of the Kanté clan; hence a nyamakala client]. First they went to Seme where they found a jatigi, who was a funé called Funémakan who lived between Seme and Kroukoto, Kasuma pounded some leaves of diamangaran (=basila or vellow ochre) and put a cotton shirt in it. He put this clothing on and went off with his companion to Bafing. This was Setigi Kasuma. He found the people of Kita there, and told the Tounkara that he has missed them in Kita and that he had come to look for them. The Tounkara told him to take a seat. The Tounkara were waiting for Monday because that is the day on which they would dance and give their fortune to Famoussa Traoré. When Monday came, they danced and gave all their gold to Famoussa. Famoussa asked the Tounkara, "Who is this man dressed in yellow ochre? Isn't he going to dance?" The Tounkara asked him to dance. The man in ochre went to cut a bamboo, and strong a string to it to make a bow. He had some arrows. and he put one to the bow, and shook it while dancing. He aimed at Famoussa Traoré, let the bowstring go and the arrow started for him. When it was a few centimeters away, Setigi Kasuma shouted to the arrow, "I didn't instruct you to do that, come back." He took the arrow, and aimed again at Famoussa Traoré. Again he let the arrow fly. When the arrow was a few centimeters from him, Setigi Kasuma shouted to the arrow, "I didn't tell you to do any harm, come back." The arrow came back, and he took it again. When he wanted to string the arrow a third time in his bow, Famoussa rose and came to take his arm with the bow and made him sit down. He told him, "Setigi Kasuma, here you are in the presence of all Kita, I give to you all the taxes and all the power in Kita. I no longer want Kita's taxes to come here, for henceforth they are for you. Have you heard, o people of Kita ?" "Yes," the people of Kita told him. "We are not sure of you, Famoussa. We need some oaths." Famoussa took a man. They put a large rock on his back and tied it to him. Then they took him and that I am here and that he should get ready." The jeli went. The king of Jolof said, "Go tell Tiramakan that I have been ready for the last year, and that I do not need to get ready this year." The jeli passed on the message. Tiramakan responded, "Go tell the king of Jolof to do what it is possible to do." The King told the jeli, "Go tell Tiramakan that I have no more water and that I have been dry for a year." [This is a play on words between 'water' and 'possible'.] "Go tell the King that I will show him something bigger than the tail of an elephant." In response, the King told Tiramakan that since he had been created by God he had never seen a tail. [This is a play on words between 'tail' and 'thing'.]

Tiramakan then said, "Come to me, Jolof king." He answered, "You must come to me since you started it." The Jolof king fired at Tiramakan, who caught all his bullets and sent them back to him, the king wanted to kill him with his saber but the blade broke. He wanted to kill him with his knife, but that broke. Tiramakan did the same, without success. Each one started the same maneuver three times without killing the other. Finally Tiramakan told the king, "I have something. If it passes over your head, it will open, If it penetrates you, you'll die. If it passes next to you, this side will no longer be alive. If it passes between your legs, you will have a hernia." Tiramakan threw his spear, which took flame. He caught it. The spear dripped water. When it reached the king, it went completely through him and his horse. The king fell from the horse, Tiramakan dismounted from his horse, cut off the head of his opponent, and gave it to his favorite wife. She boiled it in water to remove the hair and the skin. He took the skull and put it on the end of a bamboo stalk. This was the flag of men in those days.

[Then Tiramakan took his booty, including musical instruments, home to Sundiata's capital. When he approached, he played the instruments, and frightened everyone there until they understood that it was not the Jolof King but Tiramakan with his booty.]

Mamadou Diabaté of Baniakadougou

Makan Sundiata and Mansa Dangara Toumani had the same father. Their mothers were going to give birth the same day. Sundiata was born first. When Sundiata was born, his father was eating with his nyamakala. A [slave] woman came to announce his birth to his father. She found him eating. She was invited to eat and she drew near. Then, Mansa Dangara Toumani was born. A jeli woman hurried to announce the news to his father. She told them, "good morning." She was invited to eat. She said that was not why she had come. She told him, "Your wife has given birth to a son." The slave woman (the first messenger) said, "What are you saying? I was the first one to come announce the birth of Sundiata and before I can speak you come to announce the birth of another sonB?" The jeli woman said, "You're just greedy: you got here a while ago." The two women began to argue, and this noise reached the ears of the two women who had given birth. The one who had given birth first said to the other, "This is your good luck. I gave birth before you and now your son will be the first born (the elder)." These two mothers also began to argue. This is why until now it is rare that two co-wives get along with each other.

Massamakan Tounkara of Kolondi

IV

[After several vain attempts by Sundiata to defeat the King of the Jolof, Tiramakan volunteered.] "I only ask you for three companions: a jeli, a smith, and a leatherworker." Sundiata gave them to him. When they reached a village, having heard so much about the Jolof. the smith took fright and asked Tiramakan to leave him behind to cut down trees to make wooden bowls. So they continued their way. When they reached another village, the leatherworker made a similar request, and so only Tiramakan and the jeli continued.

When they reached the village of the King, Tiramakan said to the jeli. "Can you do an errand for me?" The jeli answered, "I will do whatever you want as long as you are not afraid." Tiramakan said, "Go tell the Jolof king that I am here and that I greet him." The jeli did this, and the king said to the jeli, "Go tell Tiramakan that I am here and who is greeting him?" Tiramakan told the jeli, "Go tell him

When God was finished He created Eve (Hawa) 40 years after Adam (Adama). And brought them together in heaven. ... When they were two in heaven, what did God create first? It was Iblissa who invented the mirror. He entered with it into heaven. He found Eve alone and asked her with whom she was. She said she was with Adam. Iblissa said, no, because Adam leaves you here and goes to another women who is more beautiful than you. If you don't believe me, I have here something which I can show you so that you will know that I am better than your God. He showed her the mirror. This was the first time that Eve saw herself. Iblissa asked her, between you and this woman, who is the most beautiful? The biggest? The plumpest? The lightest of skin? Eve said the other one was. Iblissa then told her, Adam leaves you here and goes to this woman. On the way back, he met Adam. He asked him with whom he was in Paradise. Adam told him he was with Eve. Iblissa contradicted him. explaining that each time that he leaves Eve, another man goes to her. Iblissa added that if he was not sure, he would show him something so that he would know that he is better than his God. So he asked Adam the same questions. He then told Adam, if you are not sure, when you get back, swear on the tree which is in the middle of heaven. Iblissa knew that this fruit was forbidden to them, and that if they are it they would be expelled from Paradise. When Adam and Eve were together in Paradise, they asked each other about Iblissa's questions. Eve told Adam, "If you are hiding the truth from me, swear by the fruit of this tree." Adam first refused, then agreed. Eve took the fruit which she ate and swallowed. Adam also took the fruit, and ate it, but before he could swallow it, God sent him the archangel Gabriel from heaven. telling him that if ever his creature should swallow this fruit there would be trouble for the archangel Gabriel. Gabriel made the trip in less than a minute although it was 500 years' walk away. When Gabriel reached them, he took Adam by the throat and prevented him from swallowing the fruit. The fruit stuck in his throat and became the "Adam's apple" (kankuruni). Before he could reach Eve, she had swallowed the fruit which became the period for the women without which they could never have children. God then expelled them from heaven....

an episode from the birth of Sundiata, the great mythic hero of the Maninka. Note that it differs from the version given by Johnson from the Sissoko text (Johnson 1986:129-131) in that here Sundiata is the elder son but is counted as the younger, while in the Sissoko text, Sundiata is the vounger but is counted as the elder. However, as an explanation for fraternal rivalry, either one will do. The fourth text (also from Mamadou Diabaté) recounts a later episode from the epic of Sundiata, when one of his lieutenants carries out warfare against the king of Jolof (Jolof was located in what is now Senegal). Both these two texts also illustrate how the ieli present the role of the ieli not only as messengers, but in the Diabaté text we see how the ieli is fearless when others are afraid. The final text, from the famous Kita jeli, Kélémanson Diabaté, recounts a familiar episode from the story of Kita itself, the moment when the dominance of the Traoré of the Bafing area was thrown off by the Keita. I have analyzed this text and other versions of the same story in an earlier article (Hopkins 1979).

Ī

God created men. Thus one should not say that there is no one stronger than oneself. God created the earth, which was in liquid form, and which was ceaselessly turbulent like water. Earth thought it was stronger than any other creation of God, and it said that nothing else should be created which would be stronger or bigger than it. Then God sent down from heaven an iron point that pierced it. The iron point then said that it was bigger and stronger because God had created the earth which was turning night and day, and it, the iron point, had penetrated it. To teach it the opposite, God sent fire which melted the iron and then in its turn claimed to be the strongest. Thereupon God sent down water which put the fire out. Then water claimed to be the strongest. It said that God would not create anything stronger than it, since it did not know what God would do with it, God then sent air and the water evaporated. Then the air claimed to be the strongest, but God created Adam who found a way to defend himself against the air. Adam then thought that he was stronger than any other creature. God then sent sleep to Adam to show him that he was not the strongest. Then sleep claimed to be the strongest of creatures because Adam could not protect himself from it. Then God sent anxiety to Adam who was unable to sleep. Anxiety in its turn claimed to be the strongest, but God sent death which defeated sleep. Death remained there where God had created it. Every man born is sure of death which spares no one.

Mamadou Diabaté of Baniakadougou

Maninka values, and made themselves into political commentators, noting the corruption and power-lust of contemporary Malian politics by contrasting it with the virtues of the past. Sissoko did so in the traditional medium of song, while Diabaté wrote and published in French. "What Massa Diabaté and Banzumana Sissoko proved in their work is that the art of the griot should be concerned with values which involve the community and the nation... Thus Banzumana placed his talent in the service of the modern nation of Mali because he saw it as the heir of the medieval empire. He composed a song which was later to become the national anthem of the new republic" (Keita 1995:187). Sissoko and Diabaté were able to use the positions they had gained through their art to work as social critics, perhaps the highest expression of jeliya.

Appendix: Narrative and History

Here I want to give some examples of the narratives created and recited by the ieli in their role as bards. The examples are chosen to illustrate a range of subject matter, and to be fairly comprehensible as short texts. These texts were recorded in and around Kita in 1964-1965 at my request. They were then roughly translated into French with the help of my assistant, Moussa Kanté. Here they have been retranslated into English. Moreover, the passages given here are excerpted from longer performances, and so they do not have the context which the whole performance might give them. They lack the musicality and the sense of line. They do however reflect the narrative style and the general sense of "magical realism" of the original. Readers interested in more systematic versions of the texts can consult Johnson's translation and commentary on a single performance, recorded in Kita in 1968 (Johnson 1986). Johnson also provides a useful critical analysis of similar efforts. I might also point out that parts of Souleymane Cissé's 1987 film, Yeelen, reflect the mood of some of these texts.

The first two texts, by Mamadou Diabaté, reflect the influence of Islam, or the interpenetration of Islamic and African ideas in discussing the origin of the world. Many jeli now start their epics with accounts of the ultimate beginnings, and Mamadou Diabaté continued after these excerpts to address a more "historical" narrative, as shown below. The third text, by Massamakan Tounkara, gives us a version of

on earth passes normally. But if, on the other hand, He gives you bad ideas, you will become nothing.

There are some spots where the jeli does not dare to speak. Myself I can say it without any bad effects.....

In Kita, Kader Kouyaté saw himself as one who would stand up in a public meeting and tell the truth about political rot in the town, regardless of the consequences. In fact, he was fairly elliptical, often not going beyond allusions to the fact that there was discord in the town, and when asked to be more specific, would or could not elaborate. His own social standing was too marginal—he was an unofficial writer of petitions to the court—to accord him more weight.

At a national level, the outstanding figure is Banzumana Sissoko, who died in 1987. Toward the end of the socialist period, before the overthrow of Modibo Keita in 1968, his songs were banned from Radio Mali, apparently because they were understood as critiques of the rich and powerful, and struck the theme that all power passes one day, which to most Malians was self-evident (Sanankoua 1990:42). The effort of the government to silence such a truth was taken as a sign that the leaders had lost their sense of reality. Sissoko also implied a comparison between the glorious rulers of the past and the corrupt ones of the present. Then the day that Modibo was overthrown, Radio Mali broadcast his banned songs continuously to emphasize the break. Later, in the 1980s, Sissoko was considered the "poet laureate" of Mali (Johnson 1986:69).

In 1979 Sissoko was asked why he never sang the praises of the living. He responded, "These dead heroes have done more for me than contemporary leaders. One sings only for those who deserve it. Da Monzon and Sundiata held a power that the community had vested in them. They died without ever being toppled because they got along with the people among whom they lived. Today the slightest authority swells the heads of our leaders and turns them into oppressors. They as well as their successors" (translated and quoted by Keita 1995:185 from Jeune Afrique #985, p. 55, 1979).

Keita argues that by looking at the work of Sissoko, and a younger jeli who died about the same time, Massa Makan Diabaté of Kita, we can "acquire an understanding of the value and enduring significance of jaliya, or the state of being a griot, in our modern world" (Keita 1995:182). Both represented traditional and enduring

long-standing one, or it might be circumstantial. In Kita, people argued that a man might invite a particular jeli to join him in a relationship, or a jeli might begin announcing that he was the jeli of so-and-so, thus creating a fait accompli. The jeli might be the agent of his patron, but he was also supposed to be his advisor. The possibilities for manipulation were clearly extensive. Comments on the untrustworthiness of the jeli were common. To be a good jeli in this role required a special personality and a delicate balance between subservience and assertion, and this is part of what jeli meant when they referred to jeliya, the condition of being a griot. The relationships were often unstable.

For instance, one of my first experiences with a jeli was with Aliou Kouyaté, a member of a family linked to the deposed chief who worked as a "go-fer" at the school where I taught in 1961-62. In order to curry favor with the school director and a powerful teacher, both outsiders to Kita, he would tell each one stories of what the other was saying about him (see text II in the appendix for tale-carrying). The result of this was to induce bad feelings between them. But soon they discovered the source of the problem, fired Aliou, and dealt with each other directly. Public opinion felt that Aliou's behavior only illustrated what one could expect from a jeli. I might add that Aliou also tried to "adopt" me, though he did not involve me in such machinations; my early notes are full of references to him.

The jeli are also supposed to give honest advice to their patrons, and in a more general sense to tell the truth to those around them, to reveal secrets at the right time and to the right audience (Meillassoux et al 1967:14). In the epics this is reflected in general statements of Maninka political philosophy, mostly aimed at deflating the ambition of the powerful. Some examples, considered almost as truisms, are taken from texts I collected in the 1960s:

No king can reign over the world forever.

God created men, and men are not equal. Even tomorrow morning men are not the same.

God created men. Thus one should not say that there is no one stronger than oneself.

If God creates a man and gives him good ideas, his life

Advice and social criticism

While foreign interest in the *jeli* often concentrates on their role as "bards," reciters of epic poems with a historical cast, the self-image of the *jeli* focuses on their role as political and social advisors to their patrons. The word here for patron is *jatigi*, which is also used for a person who sponsors a newcomer in a community or is a landlord for a transient person such as an anthropologist (Hopkins 1972a:65-67). Every *jeli*, in fact every *nyamakala*, must have a jatigi of some sort to ensure their standing in the community. But in many cases the relationship was more personal. Thus one *jeli* explained the traditional situation:

The jeli and the jatigi used to do everything together, but not today. If a jatigi sent a jeli on an errand, he would go. If the jatigi had a scrious affair in hand, the jeli would help. If the jatigi was strong, the jeli would tell him to drop the matter. If the jatigi was right, the jeli would help. From time to time the jatigi would give something to his jeli if he was working. The jeli must work with the jatigi, otherwise the jatigi won't give him anything.

[He also noted that in a meeting] the role of the jeli is to introduce the main speakers, not to take part in the discussion directly, though they may make indirect comments showing agreement. To have a proper discussion, jeli and numu ought to be present.

This description still held true in the 1960s, although adapted to the modern circumstances of political parties, election campaigns, and bureaucratic offices. *Jeli* and other *nyamakala* often played a role behind the scenes in helping people reach agreement and settle personal affairs. Maninka felt that one could not approach people directly on delicate matters, or powerful people under any circumstances, and that one should therefore use an intermediary. One consequence of this was that the prestige of the powerful is not involved, and thus more flexibility was introduced into the system. The type case of this was in marriage negotiations, where both the bride's and the groom's family could deal through their *jeli* from the first step through the conclusion of the ceremony.

The relationship between a man and his jeli might be a

[Manumission... has the goal of creating a free citizen, freed not only from the unjust behavior of other citizens, but also from out-of-date beliefs... All the contradictions which are present in the precolonial African society must be resolved if the leaders and the officials truly desire a socialist society. The fake clientships, the absurd inequalities of our time cannot play any role today, and this leads us to underline a special phenomenon which we find in some countries. That is the hierarchy of crafts...].

In Kita, this point of view was reflected more ambivalently by the secretary general of the single party that then governed Mali, who favored the organized efforts to reduce the scale and expense of rites of passage, arguing that this would eliminate the opportunities for the do-nothings who hang around such ceremonies to share in the gifts given. On the other hand, jeli would lose their political marginalization and could aspire to leadership roles. But the party secretary felt that certain roles of the jeli—their role as historians, notably, but also sometimes as errand-runners—could be retained.

Ambivalence was also reflected in a skit performed as part of a "Kita fair" in March 1965 (on the Malian theater, see Hopkins 1972b). The skit, called "Mass Education," first presents a village chief with a jeli who carefully points out that he is basically a farmer, that he only performs as a jeli because that is what he was born into. Into this situation comes a jeli with two women singers. He wants to perform for the chief in exchange for a gift. The chief agrees, but after the performance asks to dance himself. He is a much better performer than the jeli, who runs away in shame. The sequence is repeated with a group of slave origin. Then the chief explains that they would do better to go home and farm, that times have changed now, and he offers them a sack of millet for seed. The jeli accepts the admonition, but refuses the seed, saying that next year the people of this village would come to him for grain! A subsidiary point is that rewards should go to skill or merit rather than to social position gained by birth. Interestingly, the actor who played the jeli was actually a jeli who was involved in the theater and in other aspects of modern civic life in Kita.

Stories of the origin of *jeli* often contrasted a pair of brothers, one who was a hero, while the other praised him for his heroism (cf. N'Diaye 1970:90; Zemp 1966:632-634), thus making praise the origin of the social role. I asked one *jeli* whether he sang people's praises as a way to earn money, or simply because it was expected of him as part of tradition. Unequivocally he stated the former, adding that *jeliya* (the *jeli* way) came from the Prophet Mohammed, so it could not disappear. However, he said that in fact more of his income came from farming.

Non-jeli often felt that they were placed in a difficult position, even exploited, by the formal praise. A young schoolteacher said that he always felt that he had to give jeli money when they flattered him because he could not appear less generous than his late father. In general, the carryover of jeliva into modern life, especially when Malians were thinking through the implications of the socialist options of their government in the 1960s, produced a feeling that ieli were unnecessary and were nothing more than "social parasites." At the national level, one proponent of this point of view was the socialist ideologue Seydou Badian (himself a jeli of the Kouyaté clan) who argued for the need to eliminate remnants of feudalism and to engage everyone in production. After being scandalized by the role of "ces mariages, baptêmes, etc., au cours desquels c'est à celui qui donnera le plus aux parasites sociaux, pour récolter de stupides mensonges en guise de louanges" (1965:114) [these weddings, baptisms, etc., during which people compete to see who can given the most to these social parasites in order to harvest stupid lies masquerading as praisel. Badian further argued that:

L'affranchissement ... a pour but de créer le citoyen libre, libéré non seulement de l'action injuste d'autre citoyens, mais aussi des croyances désuètes... Toutes les contradictions qui existent au sein de la société africaine précoloniale doivent être résolues si le désir de la construction socialiste est réel chez les dirigeants et chez les cadres. Les fausses dépendances, les inégalités absurdes dans notre temps n'ont plus leur place aujourd'hui et ceci nous amène à souligner un phénomène particulier qui existe dans certains Etats. C'est celui de la hiérarchie des métiers. . . (Badian 1965:138-9).

For the praise-singer took a curious part—I should say rather that it was direct and effective—in the work. He was drunk with the joy of creation. He shouted aloud in joy. He plucked his cora like a man inspired. He sweated as if he were the trinket-maker, as if he were my father, as if the trinket were his creation. He was no longer a hired censer-bearer, a man whose services anyone could rent. He was a man who created his song out of some deep inner necessity. And when my father, after having soldered the large grain of gold that crowned the summit, held out his work to be admired, the praise-singer would no longer be able to contain himself. He would begin to intone the douga, the great chant which is sung only for celebrated men and which is danced for them alone.

But the douga is a formidable chant, a provocative chant, a chant which the praise-singer dared not sing, and which the man for whom it is sung dared not dance before certain precautions had been taken. My father had taken them as soon as he woke, since he had been warned in a dream. The praise-singer had taken them when he concluded his arrangements with the woman [customer]. Like my father he had smeared his body with magic substances and had made himself invulnerable to the evil genies whom the douga inevitably set free; these potions made him invulnerable also to rival praise-singers, perhaps jealous of him, who awaited only this song and the exaltation and loss of control which attended it, in order to begin casting their spells.

At the first notes of the douga my father would arise and emit a cry in which happiness and triumph were equally mingled; and brandishing in his right hand the hammer that was the symbol of his profession and in his left a ram's horn filled with magic substances, he would dance the glorious dance (L. Camara 1972:38-39).

Camara then brings us back to earth by remembering that his mother disapproved of his father's working with gold on the grounds that it threatened his physical health. Incidentally, the work techniques of the smiths themselves were replete with musicality and rhythm (McNaughton 1988:23-32).

Jeli also saw praise-singing (interpreted as flattery by the local cynics) as part of their role, and certainly as a key way to earn money.

1995:43). One story that illustrates this was told to me by an adolescent boy of the Keita clan in 1964.

One day, a woman jeli came on horseback with 60 jeli on horses to visit one of my Keita ancestors. She sang the praises of the Keita, and how they had come out of the Mande and ended up in the Bagué, and recounted all their exploits, while the 60 jeli accompanied her on their guitars. The old man was laying in bed at this time. He was so pleased by this that he immediately turned into a lion and began bounding about. All the jeli's horses were scared and bolted, but he was chasing the cattle who at that time were just leaving the village. He came around in front of them, and the lion smell turned them back towards the village in fright. Just before the fattest one reached the village, he leaped on it and killed it. He then turned back into a Keita, and said to the jeli, "Here is your dinner." In theory only a Keita who is pure at heart can turn into a lion.

The Guinean author Laye Camara (also known as Camara Laye) published an "autobiography" in French in 1954. He was from a family of numu (smiths of the Camara clan), and his father in particular was a goldsmith. Here he recounts how a jeli (the go-between or praise singer) would accompany the woman who brought him gold to shape into an ornament. The story shows the links between praise and creativity, and the religious dimensions of the roles.

The go-between installed himself in the workshop, tuned up his cora, which is our harp, and began to sing my father's praises. This was always a great event for me. I heard recalled the lofty deeds of my father's ancestors and their names from the earliest times. As the couplets were reeled off it was like watching the growth of a great genealogical tree that spread its branches far and wide and flourished its boughs and twigs before my mind's eye. The bard played an accompaniment to this vast utterance of names, expanding it with notes that were now soft, now shrill (L. Camara 1972:32).

both men and women, and from time to time we would be invited to perform a ceremonial dance step. The master of ceremonies made a speech linking us to the history of the town. And we provided not only the money but also the kola nuts and the tea. These gifts are a significant source of income, and the desire to claim their share acts to encourage members of *jeli* families to maintain their affiliations.

In 1965 a prominent but somewhat anomalous figure in Kita was Mme. Montrat, the head of the maternity clinic-anomalous because she was a woman from outside Mali and lacked a place in the traditional lineage and caste system. Some jeli led by Magassi Tounkara asked permission to come "greet" her. The main performer was Fadigi Sissoko, a bard from the village of Dambana, south of Kita (see Johnson 1986 for an analysis of a text Fadigi recited in 1968). Fadigi recited the epic of Sundiata and the people of Kita, while another jeli accompanied him on the guitar and a third was his "namu-saver." Present were about 30 jeli and a few others. Mme. Montrat eventually gave a present of 10,000 CFA (then about \$40) to which a man named Sékou Keita added 1,000-when the story reached the role of his ancestors, Magassi had brought Keita into the center of the ring to dance a few steps. Mme. Montrat then gave the money to Magassi, who gave it to the "namu-sayer," who then made a speech. Of the total amount, 200 was set aside for the garanké, and 2500 was given to the jeli who were present but did not perform. while the performers divided the remaining 8300. Later Sékou Keita commented that Mme. Montrat had given about twice what she should have, but of course her generosity diminished his gift.

Praise and exploitation

One of the consequences of reciting history at rites of passage is to remind those present of what that history is—and for the people of Kita and their neighbors, to give an explanation of the present in terms of the past is crucial. But another consequence is to "praise" some of those present; the step from history to praise is quickly taken. This praise causes the individual targeted to swell up ("to swell with pride" as we say in English), in extreme cases to explode. Only by giving a present to the praise-singer to halt the praise can this swelling be controlled (Zahan 1963:134: Meillassoux et al 1967:14: Hoffman

A relatively traditional and prominent jeli was Kélémanson Diabaté, who lived with his large extended family in the village of Karaya about 20 km east of Kita, where his family also farmed, Local boys had already told me that if he praised a donkey it would bray, if he praised a frog it would croak. One day he appeared and offered me a chance to drive him home. He said he had just come from being the chief ieli at the funeral of the father of Modibo Keita, the president of Mali at that time, and he recounted all the gifts that mourners had brought to that funeral: 24 bulls for slaughter, a truckload of kola nuts from Côte-d'Ivoire, and so on. He would only admit to the gift of a horse for himself from a numu client of the president. A few months later I heard that Kélémanson had planned a tour of rural areas with another jeli man and two jeli women, to raise money. The trip took them about a month, and they received altogether 6 cattle plus money, and they found this disappointing. I recorded several texts from Kélémanson, both directly and from the radio, and a version of his recital was published by Cissé and Diabaté (1970). When we arranged to meet for a recording session, he made it clear that I would have to bring money, meat, and kola nuts-payment in advance; he once refused to perform for someone who wanted to hear his recital first before deciding how much it was worth.

Making gifts to jeli (and other nyamakala) at rites of passage and other public events is a key way for a person to show generosity and to seek prestige. These gifts are sometimes given to a particular ieli but more often are given collectively to all those present, or perhaps a collective gift is given to men and another to women. Then the ieli argue among themselves over the division of the sum. The gifts are always announced publicly by the jeli who is acting as master of ceremonies, and some kind of an overall record is kept. The total given then redounds to the credit of the person whose rite of passage is being celebrated, as well as to that of the giver; the ieli get the money. Groups of jeli also create situations, such as the two major Muslim holidays of 'Id al-fitr and 'Id-al-adha ("Tabaski" in Mali), when they call on prominent people and perform in exchange for gifts. In 1965, for instance, they called on the "commandant de cercle," the chief government administrator in the town, as well as the imam of the mosque and other prominent figures. In 1992 when we revisited Kita, we were told that the "jeli of Moribougou" wanted to greet us, and this was organized as an evening session lasting several hours in an open space in the town. There were instrumentalists and dancers,

had learned many texts by heart but he could not discuss them as history, that is, he could not answer questions on his text. I recorded texts both from him and from his brother Mamadou Diabaté (see texts I, II, and IV in the appendix). Kélémanson Diabaté was one of the most prestigious reciters and jeli in the Kita area; some of his recordings were broadcast over Radio Mali (see text V in the appendix). In contrast to Jelimadi, he could relate his texts to the context of local history. Solo and Mansamakan Tounkara also lived in a village north of Kita, and were farmers as well as jeli (see text III in the appendix). Sama Danhon was a foreman on the railroad. Kader Kouyaté, who earned his living preparing petitions to the local court, had the reputation of sometimes expressing unwelcome truths in public. Djigui Diabaté was a medical doctor who become one of Kita's two members of the National Assembly, despite the feeling of many that this was not an appropriate role for a jeli.

Among the jeli who lived in and around Kita there was thus a wide range of professions, reflecting the times and the evolution of society as well as a sense of the past. Many who were born jeli did not live as one. Among those who did, some men and women assumed the traditional role of the jeli, as advisor or client to an important non-jeli. Thus Tiemoko Kouyaté was the jeli of the former chief. Simbon Keita. And Mamoutou Coulibaly, the other of Kita's two parliamentarians, also had "his" jeli. Others, such as the kora player Mfa Diabaté and some of the guitarists and women singers, were professional musicians. Many of them, although they occasionally returned to their Kita home, were based in Bamako or the coastal cities where there was more of a market for their music. Some made their living as "bards," performers of historical epics which rehearsed in various ways the glorious deeds of people's ancestors (see example V in the appendix). Others helped organize rites of passage, such as the naming ceremonies held a week after birth, marriages, and less commonly boys' circumcisions or funerals. Sometimes these jeli were also invited to enliven events of state ceremonial - and when they were not, they often invaded them anyway to reconstruct them according to their traditional norms. They would impose themselves as musicians, dancers, or "talking chiefs" or begin to praise the leaders present. All of these activities generated some income. But many jeli worked as teachers, civil servants, merchants, or farmers, and took part in the jeli life only episodically or not at all. A few had repositioned themselves as spokesmen for Islam.

50

In Kita town and the surrounding villages there were, in the mid-1960s, 3701 nyamakala, representing 7.8% of the total population. There were proportionally more in the town than in the villages: 16.5% as compared with 6%. The numu were a majority overall, and in the rural areas, while the jeli were in a narrow majority in Kita. In the towns, there were 7 jeli for every 5 numu; in the villages, the ratio was reversed: 5 jeli for every 7 numu. Overall the ratio was 10 numu for 9 jeli. Of the 81 villages covered by these rigures, 50 had nyamakala of some kind present. Forty had numu; 29 had jeli; 19 had both. The tendency was more striking in the case of Kita town, where the numu, though less numerous, were found in all 7 quarters, whereas the more numerous jeli were found in only 5 of the 7, and were concentrated in two of them (Makandianbougou and Moribougou). Numu were evenly distributed, while jeli clustered.

Counting the jeli who live in two villages close to Kita, many of whom participate fully in town life, appreciably more than half the jeli in the Kita area live in the town. They are attracted to the town because it is the seat of political power and the source of money. The jeli of the Kita area recognize a chief, who probably always had more prestige than authority.

There is a mention of the jeli every few pages in the notes I took in 1964-65; some but not all of the individuals have remained in my memory. Jelimori "Mfa" Diabaté was an accomplished player of the kora, who could play songs associated with Sundiata and Samory, but who also regaled us with his version of "Jingle Bells." Among women, Fanta Sacko was a singer, and Founé-Hawa Demba was known for making speeches at public events. Dadji Diabaté was the town crier, who would circulate in Kita to announce meetings and other events; he was also a frequent master of ceremonies at rites of passage. Sambou Diabaté was a teacher of the Koran and Arabic; he had spent two years in Mecca as well as two years in Khartoum and another year elsewhere in the Arab world, and his specialty was to recount the stories from the Koran. Moulay Diabaté, a merchant, was also a "pilgrim" who was associated with the Wahhabi religious position within Islam, while Lamine Diabaté ran a Koranjc school. Diango Kouvaté was a merchant and local politician who was also involved in the Kita theater troupe. Jelimadi Diabaté was a blind singer who lived near us and who made visits from time to time; he

they recite epics. They are also often accompanied by a person who helps maintain rhythm and balance in the text by periodic interjections, often the word "namu," from the Arabic for "yes." It has been argued that this musical and rhythmic accompaniment is what turns this speech into poetry (Johnson 1986:30-38; his transcription of a text shows this pattern).

Perhaps because their status precluded any ambitions for chiefly positions, nyamakala were frequently used as advisors by precolonial and colonial chiefs and kings. In 1966, the Frenchman who administered Kita in the early 1940s wrote me concerning the first chief in Kita to have a modern education (Simbon Keita was a schoolteacher who became chief in 1942; he and Barlet were partners in local government): "Simbon... faisait néanmoins, figure de grand fama, ne se déplaçant jamais sans son épouse préférée et sans ses griots" [Simbon... nevertheless maintained the aura of a big chief, and never travelled without his favorite wife and without his griots] (Barlet 1966). This association of chiefs and jeli may still be seen with modern political figures. On the whole, it seems to have been easier for a nyamakala to advance to the inner councils of power through clientship than for a tontigi, limited by his level of seniority in the lineage system and by clan rivalries. Because of their political neutrality, suggestions concerning public welfare frequently came from nyamakala. Thus in one village near Kita, the suggestion to rebuild a men's lounging platform came from a numu; had a tontigi made it, the suggestion would have triggered off the processes of clan and lineage rivalry.

The various nyamakala groups are supposed to stand in a symbiotic relationship to one another and to the tontigi. Each segment of the population has its task, and each is necessary to the proper functioning of society. Thus a "typical" village should be composed of tontigi farmers, and enough jeli, numu, and other nyamakala to carry out the necessary tasks. Although the notion is relatively theoretical, I did once see this functional interdependence in operation at a threshing bee near Kita. While the tontigi farmers were threshing the village jeli played drums and sang songs to encourage them, and the village numu sat under a tree to one side repairing their wooden flails.

48

of Da Monzon of Segou (18th century) and Almamy [al-Imam] Samory of the upper Niger valley (late 19th century). The most competent jeli can also discuss the history of the area in which they live and the genealogies of those around them, as can many tontigi who also know the history of their clans and regions. I do not know of any systematic differences of content between the versions recounted by tontigi and jeli. But only jeli can turn the history into formal performance.

The question of whether these reciters are historians or poets came up at the Manding Conference held in London in 1972, when the organizers tried to bring together professional historians, both African and Western, with these bards. Rather than a confrontation of different kinds of knowledge, however, the situation turned into one in which the bards sang the praises of the families of the African historians present, such as the distinguished Senegalese historian Sékéné-Mody Sissoko, who encouraged them by offering them gifts, The jeli turned out to be bards and performers rather than crypto-historians anxious to debate with another form of knowledge. Both jeli and academic historians are interested in the past, but their attitudes towards their knowledge and its use contrast. The reputation of the historian is based on what he can display of his knowledge, and he tries to learn more; the reputation of the ieli is based on what he is believed to know but does not say (the "secrets"), and what he does say is in the context of a conventionalized performance. And a performance is not a seminar.

It should be noted that a sense of history is strong among Maninka. Social situations are explained by their origins. The chiefship of a village, for instance, is supposed to belong to the group who settled it first (see text V in the appendix which explains why the Tounkara, who settled Kita first, are not its chiefs). The elder has precedence over the junior (see text III which dramatizes this situation through the story of Sundiata's birth). Hence "history" has the function of a social contract (Hopkins 1979), and the witnesses to that contract are the jeli.

Jeli are also musicians, who have the exclusive right to play certain instruments, such as the kora (lute), ngoni (5-string guitar), and certain types of drums (S. Camara 1976:107-110), and who provide music both on ceremonial and casual occasions. Certain dance steps and songs are theirs. Their involvement with music and with history are related, for jeli are usually accompanied by music when

than between the nyamakala groups. Each group has its own characteristic clans and clan names; for the jeli of Kita the most common clan names are Diabaté. Kouyaté, Tounkara, and Sissoko. Membership in clan and caste is inherited from the father, and jeli are organized first in family groups, then by locality.

The "smiths" or numu in general have as their task the preparation of cultural items from natural raw material. The men smelt and work iron and other metals and work wood, while the women manufacture pots from clay. Numu men also circumcise boys and their womenfolk perform the cliterodectomy on girls. They are reputed to have extraordinary magical ability. They appear as culture heroes in many myths, both Maninka and from neighboring tribes (Dieterlen 1951:113,1965; McNaughton 1988).

The "griots" are, in Zahan's phrase, the "artisans of the spoken word" (1963:132). They appear every time the spoken word needs to be repeated, given heightened value, remembered, presented in a special manner as in music or praise, or used as a social lubricant. If the *numu* transform nature to culture, the *jeli* may be said to transform culture to superculture. Above all, they are performers.

The jeli are intermediaries par excellence. The patterns of social interaction are so dependent on having someone to enhance the value of the spoken word (by repeating and transmitting it) that if a jeli is not available, another kind of nyamakala may fill the gap; if there are no nyamakala at all, a tontigi will do. The jeli play a crucial role in preparing and conducting marriages, naming ceremonies and other rites of passage. They play the role of master of ceremonies at the actual event. The jeli are also involved in all kinds of interpersonal dealings between tontigi, even in modern political contexts. Jeli also are spokesmen or "talking chiefs" at public political meetings, where, unlike chiefs, they could raise their voices. They are heralds and praisers. In precolonial days, a tontigi on the road would send his jeli into a town ahead of him to arrange his welcome (Park 1954:251; see also text IV in the appendix).

Jeli are also historians and genealogists. For this reason the English-language literature designates them as "bards." They specialize in performing epic poems (fasa) concerning Sundiata Keita, the semi-legendary 13th century king of Mali (see texts III and IV in the appendix). These poems often start with the creation of the world, and link Malian history to the early days of Islam (see texts I and II in the appendix). Jeli also recite epics based on the more recent figures

46

Ghana (Niane 1962). This has produced a certain court culture, and also strong patterns of hierarchy and inequality.

Maninka society is based on the patrilineal extended family at the local level and on extensive clans, known by their clan name at the regional level. Maninka society traditionally recognizes status differences (see Cissé 1970; Hopkins 1971, 1972a; Leynaud and Cissé 1978; Conrad and Frank 1995). Membership in the status categories is by birth; the groups are endogamous while their component clans and lineages are exogamous; and there is some sense of ranking, based on the role of each in a traditional division of labor. There are three main status categories, sometimes, and rather misleadingly, called "castes" by analogy with India (N'Diaye 1970).

- The tontigi or horon are warriors, farmers, and chiefs. They form
 the majority of the society, and are the point of reference to which all
 the other groups are oriented.
- 2) The dion and wuloso are slaves. The dion were slaves recruited through capture in warfare; they could be traded. The wuloso were those born into slavery; they could not be sold or traded away from the household into which they were born. Slavery was abolished in 1906, and few institutional correlates remain. It is impossible to know now how many people are of slave origin; a census taken in Kita in 1890 found that 13.5% of the population were slaves.
- 3) Nyamakala is a term that covers a series of groups, including griots (jeli), smiths/potters (numu), leatherworkers (garanké), and some smaller groups (e.g., funé). The garanké and the funé are only represented in Kita by a few individuals. At present nyamakala are about 5-10% of the population. In the Maninka-inhabited Kangaba area of Mali, all nyamakala were 8.7% of the population (Leynaud 1961:151), while Tamari estimates that they were around 5% among the Bambara of the Segou area and in the Beledougou (1995:61, 81). Each group is considered to have a distinctive occupation. Many members still follow that occupation, even if only part-time, but group membership is independent of whether or not an individual follows the traditional occupation. Traditionally members of these groups had be attached, individually or collectively, to tontigi, who were their hosts or sponsors. Each of these groups is endogamous, but the marriage barriers between nyamakala and tontigi are much stronger

later visits and from the literature. It is based on my field notes (diaries and transcriptions) from that time, and also on the "head-notes" (memories of field research) however they may remain a generation later (Ottenberg 1990:144). I should mention that in this paper I use the word "griot" to refer to the social category found in various West African societies, and the Maninka word jeli (pl. jeliw) when I am referring specifically to the situation in which I did my fieldwork. The paper thus reflects both my memories of jeli in Kita and the role that jeli played there as repositories of memory, among other roles (see photographs at the end of the article).

When I was in Mali doing field work in the 1960s the country was newly independent and had chosen the path of socialism under the rule of a single party, known as the Union Soudanaise-Rassemblement Démocratique Africain. The president was Modibo Keita, a former schoolteacher. This regime was overthrown in 1968 and replaced by a military regime that was in turn replaced by a relatively democratic civilian regime in 1991-1992.

Maninka social organization

Kita is part of the Mande cultural area which covers western and southern Mali, northeastern Guinea, and some parts of Côte-d'Ivoire, Senegal, and neighboring countries. The ethnic names one encounters include Maninka, Malinké or Mandingo, Bamana or Bambara, Diula, Soninké or Sarakollé, and others. The historic center of this cultural area is the town of Kangaba, in Mali southwest of Bamako, about 200 km from Kita. The Mande area is in turn linked historically with the Wolof and Serer parts of Senegal, with the Fulani and Toucouleur spread throughout West Africa, with the Mossi kingdoms of Burkina Faso, with the Sonrai of Mali and Niger, and more distantly with the Hausa and Fulani peoples of Niger and northern Nigeria. In short, we are dealing with cultural patterns that extend throughout the more or less Islamized savanna region of interior West Africa, a substantial strip of territory between the coastal rainforest peoples to the south and the desert nomads to the north. The boundaries between groups are fluid and not to be accorded undue concreteness. One noteworthy feature of the area is the existence, over the last thousand years, of large-scale kingdoms, such as the medieval empires of Mali (ruled by the Keita clan referred to by Kouyaté) and

Memories of Griots

Nicholas S. Hopkins

I am a griot. It is I, Djeli Mamoudou Kouyaté, son of Bintou Kouyaté and Djeli Kedian Kouyaté, master in the art of eloquence. Since time immemorial the Kouyatés have been in the service of the Keita princes of Mali; we are vessels of speech, we are the repositories which harbour secrets many centuries old. The art of eloquence has no secrets for us; without us the names of kings would vanish into oblivion, we are the memory of mankind; by the spoken word we bring to life the deeds and exploits of kings for younger generations (Niane 1965:1).

Thus begins the reciter of the story of Sundiata as recorded by the Guinean scholar Diibril Tamsir Niane. But what is meant by the word "griot"? The word itself has become evocative, not only in the West African savanna, but also in African-American literature and elsewhere. Sometimes the word is used to refer to storytellers ("bards") or to those versed in the art of words (Zahan 1963; Johnson 1986; Bird and Kendall 1980), sometimes to musicians (Zemp 1966:611), sometimes to the keepers of tradition (as in the quote above: the repositories of secrets, the memory of mankind), sometimes more prosaically to "social parasites" who live from the gifts of others, who reflect an oppressive feudal order, in short who are a social category destined to disappear (Badian 1965). In fact, griots have proved adaptable to changing conditions, and if they are now more often found in the recording studios of Abidjan or Paris than in the courts of kings then that is no more than a reflection of present-day circumstances.

This paper examines the griots as I knew them in the small Malian town of Kita between 1961 and 1965, with some updating in "nice new (non Maasai) name," Henry.

The first person narration and the coincidence of the narrator and author sharing the same Christian name, suggest that the novel is expected to be considered autobiographical. Autobiographical elements would help to explain elements of the plot which suggest that getting the education is only possible with extraordinary good luck. For example, the stranger who shares his name not only introduces him to the school in Arusha, but pays his school fees. How was Livingstone, himself still an unemployed student without family support, able to cover someone else's eight years of school fees in one payment? Can every Masaai student whose parents oppose his education expect to be allowed to spend each vacation living in the headmaster's home?

- 12 Compare also pages 137, 141, 142, 147, 149, 151.
- 13 The word, "morans" occurs on page 10 and has the following explanation in the glossary; "Properly ilmorran. Warriors; young men in the prime of life, between 18 and 35 years of age." Even here the existence and nature of the institution is suppressed.
- 14 Henry R. Ole Kulet, To Become a Man (Nairobi: Longman Kenya, 1972 [Reprinted 1985, 1989]).
- 15 Henry R. Ole Kulet, The Hunter (Nairobi: Longman Kenya, 1985 [Third impressin 1990]).
- 16 Henry R. Ole Kulet, Daughter of Maa (Nairobi: Longman Kenya, 1987).
- 17 Henry R. Ole Kulet, Moran No More (Nairobi: Longman Kenya, 1990).

On pages 150 and 151 the sticks have disappeared:

"I can now see clearly that it is possible to hold a book in one hand and a spear in the other."

"May God bless you and help you to lead our beloved country. When you hold books, do not forget also to hold your spears to defend her. [Does 'our beloved country' refer to Kenya or Maasailand?]."

In many ways the novel has actually failed to show that it is possible to carry the book, the spear, and all the most essential sticks.

9 A Maasai schoolteacher, speaking in the 1980s:

"The Maasai and the Jews have some customs that are the same. We don't drink milk with meat, and we have always had circumcision. The Maasai have never believed that you went any place after death. They believe that when you die you are finished. Death to the Maasai is not such a bad thing. Even when the moran raided cattle from Europeans who had guns, they did not fear death. The Maasai know that when you die you become like the soil. When I was young, the Maasai would take a dead man and smear his body with sheep fat, put a clean shuka on him, and leave him on the plains to attract wild animals. I remember when an old man died in our boma. The women were crying, shouting and screaming. The children kept playing, but then everybody else became quiet, nobody talking, nobody eating. After about two days they recovered. It was normal. The Christians fear death very much."

Cheryl Bernstein, Maasai Days. (New York: Doubleday Anchor, 198) 9.

- 10 By "explicitly religious act" I mean to distinguish acts such as prayers from acts which are religious, but perceived as acknowledgment or employment of reality (curses, amulets, blessings, bewitching, etc.) This quite untenable distinction is needed because, since the narrator does not recognize religion in the latter acts, he subscribes to them despite his Christianity.
- 11 I have added the emphasis to suggest that Lerionka really is in agony. It is not at all insignificant that Livingstone's original Massai name is also Lerionka, and that Livingstone has chosen his own English name, which the author does not seem to find ominous, and that it is Livingstone who will choose Lerionka's

English word to denote any group of people sharing the same language, genetically based religion, rituals, and social and political organization. The adjective, "tribal," is retained for its pejorative implication: "dysfunctional allegiance to kabila at the expense of constructive national unity."

In characterizing the cultural history and social status of Maasai in Kenya, I am reporting as an observer relying on readings, conversations and experience, but stressing popular perceptions rather than the many complexities, ambiguities, caveats. For example, I omit the extremely important trends since 1971 toward farming, which was once despised, toward frequent employment as tour guides and security guards, and especially toward education and entry into the urban social structure at all social levels. I must be held accountable for the rife simplifications and implicit value judgments of this overview, except when I am reporting values I perceive to be inherent in texts discussed.

- 3 Speaking in a radio interview re-broadcast in Tanzania in July, 1992.
- 4 Examples of the genre: Grace Ogot, The Promised Land (Nairobi: East African Publishing House, 1966); Khadambi Asalache, A Calabash of Life (London: Longmans, 1967); Charity Waciuma, Daughter of Mumbi (Nairobi: East African Publishing House, 1969); Joseph Buruga, The Abandoned Hut (Nairobi: East African Publishing House, 1969).
- 5 Henry R. Ole Kulet, Is it Possible? (Nairobi: Longman Kenya, 1971 [Reprinted 1985, 1988, 1990]). All page numbers in the article refer to this edition.
- 6 When he obliquely hints his hesitation simply by mentioning the subject with his mother, his father is outraged.

"For the first time in my life I wept, first for offending my mother and second because I made my father feel that I was defying his orders." (p.44)

- 7 Cf. Saaya, "Do not worry, young man. These things happen to men, and you are a man." (p.77)
- 8 The slight difference in the words are symptomatic of the way the novel obscures the problems it cannot resolve. On page 13 the problem is more complicated than it is at the end:

"...how do you expect a man to be able to hold the heavy spear in one hand, the sticks in the other, and books at the same time?"

into Maasai acculturation which was philosophically, anthropologically and artistically more acute than in any other Kulet novel. In subsequent novels the Maasai culture becomes irrelevant. Except for Daughter of Maa, only token attention is given to Maasai culture and there are no Maasai characters leading a traditional Maasai life. Ole Kulet's novels came to ignore the social and political ideals and realities confronting most Maasai.

By a standard of enduring popularity, Is It Possible? is an eminently successful novel. It is an engrossing and inspiring story of vividly distinct characters and suspenseful episodes. It has a serious thesis which generally is demonstrated rather than preached. It has always been popular and remains in print. It is still optional reading in the secondary curriculum of two nations. Thus for a generation it has served a political function. It accords with the view which official Kenya and Tanzania hold regarding education among the Maasai. Obviously this does not mean that it was written to serve any government. I find it utterly sincere, open, ingenuous. Only conviction can explain the incidental way the novel endorses Christianity and exalts courage despite the problems both pose for the reconciliation which the novel is proposing. It is from conviction that the author appeals to Maasai to accept education and integration into the second world, and it is from conviction that he displays only placid aspects of Maasai culture to all others. Only as an appeal in its social context, that is, only as political discourse can the unique strength of this novel be fully understood.

NOTES

- The final words (page 144) of Tepilit Ole Saitoti, The Worlds of a Maasai Warrior; An Autobiography (London: Andre Deutsch, 1986).
- 2 In English the word "tribe" carries pejorative, racist connotations, and a very inconsistent range of meanings especially when applied in the African context. It suggests inadequate or "primitive" social organization and technology, but is often applied to huge, highly complex nations if their population is not Caucasian. The word "tribe" is avoided throughout this essay. Unfortunately the usual substitute, "ethnic group" is cumbersome and diffuse in meaning. I will therefore use the Kiswahili word "kabila" pl. "kabila") as an

Kulet's second novel gives a more trenchant view of the conflicting values Maasai entertain. In To Become a Man again the central character has received a school education, but he, like all the other central characters, regards himself as fully committed to Maasai values.14 They all try to exploit the changing political and economic circumstances in pursuit of traditional Maasai goals. Those who accept some European concepts (like Hell and an omnipotent god) and values (like considering cattle raids sinful) do not realize that in logical and practical terms their beliefs are irrational and disastrously untenable. On its most profound level the novel explores the consequences of culpable, yet idealistic error. But To Become a Man is also remarkable for its political silences. From it one could not guess the acute ethnic hostility that Maasai cattle raids engendered or how loathe employers were to employ educated Maasai, although the choice between raiding and employment is the catalyst for the whole plot.

In *The Hunter*, where Kenya's contemporary tourism and poaching are the central institutions, the Maasai ethnicity of some major characters has receded to a misleading irrelevance, except for the Maasai's excellent reputation in both occupations. ¹⁵ By contrast, *Daughter of Maa* applauds the emerging status of women in Kenya generally. ¹⁶ The issues are generic: polygyny, inheritance in polygamous households, arranged marriages between two families rather than two individuals, and especially the expanding roles for women in employment and family decision-making. The cultural environment and the characters are Maasai. By the exclusively Maasai particulars and the consistently generic issues, the novel implies that Maasai culture does not essentially differ from any other Kenyan ethos.

Several characters in Ole Kulet's last novel, Moran No More, are not Maasai, and those who are little influenced by their ethnicity. ¹⁷ Although the novel endorses certain trivial institutions such as rituals of greeting, and certain critical ones such as circumcision, the action of the novel supports one character's claim that the Maasai way of life is dead. The central character and the novel embrace a secular life of privilege, where ethnic rivalries are said to be transcended, and power where the temptations of corruption are hard to avoid. Maasai beliefs and ideals become simply irrelevant.

Thus the successive novels have reflected changes in Kenyan economic and social structures. To Become a Man offered an insight

displays of disrespect.) In the interest of reconciliation this most poignant aspect of life in the two worlds is suppressed in *Is It Possible?* If Lerionka feels that there is something "uncivilized" in the Maasai way of life, as he is clearly inclined to do, he is merely adopting the general view in his new, adopted world.

A central institution of traditional Maasai life is the adult male's period of up to fifteen years as a moran (warrior), after boyhood, before marriage. It is not even mentioned in this novel. Lerionka, once he is properly circumcised, will be eligible to become a moran. 13 But we are told his plans, and they are totally incompatible with the manyatta (the moran barracks). There can be no honest discussion of a Maasai man's definition of a fulfilled life which simply ignores this option which was once no option at all. In fact, it would have been pivotal in every character's concern. Thus the reconciliation which the ending of the novel claims, between Lerionka and his culture could not have been possible without his enjoying at least a short period as a participating moran. On the contrary, the novel suggests that one can be completely Maasai without moranhood. It is hard to imagine how one could have overtly defended such a claim in 1971, because even then every non-Maasai Kenvan knew that moranhood is fundamentally incompatible with membership in the two worlds, and it was incompatible with a supra-tribal allegiance to the laws and ethics of modern Kenya.

Is it possible for the individual Maasai and the Maasai culture as a whole to be comfortably, honorably, productively integrated into modern Kenyan society? The novel answers affirmatively by skirting all of the most intransigent problems. In part this was done because the literary community was committed to a conspiracy of silence. Parading tribal conflicts was reviled as divisive, seditious. In part it was done because literary fashion had outgrown the obsolescent genre of fiction which painted idyllic anthropological defenses of indigenous cultures Furthermore, such an emphasis would have addressed the novel to an exclusively non-Maasai audience, robbing the book of half its political intent, namely the apologetics addressed to Maasai. Instead the author is content to record random examples of quaint or noble conventions. Within a general knowledge of the culture these glimpses are important and revealing. But most readers did not have the requisite information to perceive their role in the network of Maasai institutions. From the novel itself one has no idea what Lerionka is giving up.

associates in the struggle, and by their frequent use of Kiswahili. It is stressed directly by the lectures Lerionka gets from every educated elder he encounters, each maintaining that "what we are trying to teach the people is to have pride first for Kenya and let the tribal pride come next. We want people to regard the tribes as brothers of one mother, Kenya." (p. 146)¹²

In Is It Possible? the profession of unity requires silence about several facts which seriously influenced the thinking of any Kenyan who would be reading the book. The actual warfare, concentration camps and deaths which led to independence had been suffered almost exclusively by a few kabila in one region of the country. Few Maasai had been involved even in the political efforts to win freedom; some were even employed by the colonizers against the insurgents. The abuses of the colonial government had impinged least upon Maasai life, and few Maasai had understood how Uhuru would affect them for good or ill. By the time the novel was published every Kenyan knew that tribalism was a factor in shaping the character of Kenya's independent government, economy and social structure. By 1971 every reader would have to regard Livingstone's sentiments as a welcome theoretical stance but an elusive, impractical ideal.

Most Kenyan readers would also have been aware of critical silences. The novel gives no hint of the long history of hostility between Maasai and their neighbors, caused in part by the simple fact that Maasai knew that they have a god-given right and duty to appropriate any cattle owned by non-Maasai. Cattle raids were a principle means by which each Maasai of fighting age was required to increase his family's stock. The novel's claim that earning money to buy cattle would be as fully satisfactory a manner of acquisition was simply not true. Buying does not display bravery. And bravery is the most essential element of a Maasai man's public identity.

Many contemporary urban Kenyans regard Maasai culture as quintessentially "primitive." Virtually every aspect of the culture is despised, some of the most effective and useful facets of Maasai culture are the most demeaned. The unusually elaborate rituals which mark all rites of passage, the symbolic gestures of respect, blessing and communal interdependence are precisely the kinds of mores many Africans have readily exchanged for European manners. Maasai in the cities are subject to as much spiteful contempt as can be managed with impunity. (The pride, dignity, physical prowess, courage and notoriously quick temper of the Maasai are compelling deterrents to

doing so, they will copy what they think is good, by their own choice. But if you try to show them that, because you have gone to school, you are better than they are or that what you are wearing is better than what they are wearing, you will make them hate you and your way of life."

"I see," I said, trying to absorb the long speech. He was talking of many subjects I did not understand. (pp.93-94)

The inadequacies of this advice are stunning. Though it pretends to address the difficulties of living in both worlds, it says nothing of the difficulties the educated Maasai will face in dealing with non-Maasai, educated or not. It deals only with the troubles he will have with other Maasai. It presumes that the individual's attitude, humility, can prevail over the very real and cogent conflicts of interest, of values, of power, of esthetics and religion, of all the competing social mores which confront the Maasai in two worlds. There is no reason to expect that treating others as your equal will induce them to treat you as an equal, if they "know" that you are not. How could a Maasai consider himself merely the equal of an uncircumcised man who does not know how to fight a lion, and demeans himself by tilling soil rather than accumulating cattle? How can a prosperous, educated, worldly wise Kenyan consider himself the equal of an illiterate, unemployed man dressed only in a sheet, who does not know how the laws and political institutions of his own country operate? How will humility help to resolve the battles over disputed land or the injustices of nepotism? It is no surprise that Ole Kulet abandons the sanguine optimism of this advice in later works.

In the late 1960s Kenyan fiction and poetry consistently promoted a national unity transcending "tribal difference." Simultaneously each major kabila was jockeying to secure and advance its position in relation to the others. In this struggle the most spectacular of the disadvantaged kabila were the Maasai. In this context inevitably Ole Kulet's novel was a representation of his people to the Kenyan reading public. Predictably the novel emphasizes the national unity as a moral and intellectual imperative. This theme is introduced as soon as Lerionka graduates from primary school, now a certified citizen of the two worlds. The year is 1959. The fight for Uhuru is presented as a national cause. Its non-tribal character is indicated indirectly by the names of Livingstone's

The world of the educated and that of the people at home, your people. People who are educated will say that you come from a 'backward people.' Your people will say you have forgotten your customs, your language and even respect. The only advice I will give you—if you are going to school—is never be proud. Always show people that you are like them. After all, we are not different, are we?"

"No, we are not," I said, but I saw a difference. He was educated: I was not.

"Learning, poverty, wealth—any material thing—cannot make human differences. So long as we live, we are all equal."

"What do you mean?" I could not understand.

"What I mean is, for example, you and I. You may say we are different because I have gone to school and you have not. But, on the other hand, you might be better in talking and convincing people. People might like you while they hate me. So you will find that while I am better in one way, you are better in another."

"What are you driving at?" I asked. I did not understand.

"What I am trying to tell you is that when you go to school at last and you come home, please try to show your people that you are equal to them. If I did not put on this sheet my mother would have always looked at me with suspicion. I wish you could have seen how happy she was this morning."

"How can one live in two worlds? I asked. "I mean, how can one be learned and at the same time fit in with uncivilized people?"

That question nearly brought Livingstone to tears. His eyes opened wide and, for the first time looking a bit annoyed, he said, "Please. please don't call them uncivilized. In fact they are more civilized than most of us who have gone to school. With us, we are left in some place between foreign culture and our own. As for your first question, it is very easy to live in two worlds, so long as you are not conceited. If you treat all people as your equals—mark you, in the respect that you show them—you will see how it is possible. After treating them as you would like to be treated, mix with them. Show them that you are not different from them. By

another forest, he again prays to Jesus and then "I felt that we were three rather than two. I gathered courage...". (p.61) There is one occasion when a character practices the Maasai religion as an explicitly religious act. ¹⁰ Mpoke, Lerionka's older cousin, habitually prays before dawn, aloud. Out of curiosity, Lerionka tries in vain to eavesdrop. (pp. 40-41) Maasai religion is but a mere oddity to him. Thus the novel indirectly, but no less decisively rejects the Maasai divinity and endorses Christianity.

The conversion is not only religious. The first time he sees Livingstone he describes him:

He wore long, black trousers, a check jacket and blue shirt. As he came closer I saw that he wore black shoes which were worn out and very muddy. He was young, probably twenty or twenty-one. He was well-built and his black hair was well combed. He carried a big basket in one hand and a spear in the other....

Only the spear marks him as a Maasai. One page later, but without a single element of further description, the boy declares, "He looked more intelligent than any other Maasai I had seen." There is no basis for this judgment other than the clothing. The association is confirmed when Lerionka first sees Livingstone wearing traditional Maasai clothing. "I laughed so much that I rolled on the ground as if in agony." I This association of clothing with dignity is repeated at the end of the novel.

... Livingstone arrived, with two other men of his age. They were talking in Maasai, and before they saw me I admired their black suits and shining black shoes. They no longer looked like the Africans I had known before. They had an air of importance about them. (p.147)

Lerionka's agonized laughter leads to Livingstone's (and the author's) lengthy essay on the two world of the educated Maasai. Since it is the very crux of the book, it must be quoted in full.

"Listen. Today you laughed because I wore a cotton sheet. This is the situation you are going to be faced with. You are going to be challenged so much by both worlds.

failure to get permission before accompanying Lerionka to Arusha. As fate would have it, he is snake-bitten, almost dies, and on recovery returns home. We never hear of him again. By contrast, Lerionka obeys his father, but rejoices when circumstances allow him to enroll in an Arusha school. Because the uncle is hospitalized and assents, he is able to enroll without ever directly disobeying his father. The author achieves this finesse by a series of co-incidences which undermine the verisimilitude so essential to his rhetorical intent, But since Lerionka's obedience is not absolute, the author is at pains to show the father's ultimate approval of his son's actions. That approval in turn is contingent upon Lerionka's proof that he can through education fulfill traditional goals (specifically increased wealth of cattle) and imperatives (courage, circumcision). At the beginning of the book the father declares that it is impossible for a Maasai to hold a book in one hand and a spear in the other, implying that the spear is essential and the book superfluous. At the end of the book, with almost exactly the same words, he recants. (pp.13, 150)8

The governing issue of this book, however, is the fundamental crisis in Maasai life: the conflict of cultures. At first Lerionka has no interest in the world outside his village; he attends school solely because his father can find no way to prevent this interference in his son's proper education for honorable Manhood. But at school immediately Lerionka discovers interesting new things which he had not been forewarned or predisposed to reject, eating utensils, tailored clothing, games, foods, and particularly the classes, specifically literacy and familiar subjects in more systematic form; "Animal Husbandry," "Nature Study," music, and the impossible but happy story of the Jesus who came back to life after three days. (Maasai religion has no form of afterlife at all). The first person narrator reveals this intellectual curiosity without labeling it; but even Lekakeny acknowledges that Lerionka was "born a schoolboy." (p.45)

In this first novel, despite its own evidence to the contrary, neither the author nor the narrator acknowledges the incompatibility between the Maasai and school cultures. He says that in school the students were taught how to pray; he does not say they were taught how to pray as Christians. Therefore in moments of danger Lerionka relies on the Christian religion to bolster his courage. Although he finds the resurrection of Jesus incredible on page 24, on page 31, alone at night in the forest it is through prayer to the Christian Lord that he feels safeguarded. When Lekakeny and he are abandoned in

32

non-Maasai world. He has adopted an English name and European clothing. He has a professional occupation and has aligned himself with political leaders of other kabila working for an independent Kenya. Yet his first instruction to Lerionka upon graduation is that he go home (with cattle!) and "...when you get home, you tell your father that you want to be circumcised immediately. You are now a big boy." (p. 149) Lerionka is about twenty-one when he gets this advice, but until circumcised he is (nothing but) a big boy. No matter how alienated a Maasai becomes from Maasai culture, he cannot live uncircumcised. The most extreme and shameful expedient in any literature I have found is not to forego circumcision, but to resort to a hospital operation where little or no bravery is required. The opprobrium for such a choice will appear in Kulet's second novel.

The absolute necessity for circumcision is perhaps the most dramatic example of the overwhelming power of the Maasai conception of the nature of reality. The strength of this culture ultimately rests upon its unquestioning, almost impregnable metaphysical certainties. One critical element of this knowledge is the certainty that violation of any fundamental taboo will be met with devastating retribution. This principle is evident in many public sacraments where specific secret sins must be confessed and punished, even though the sinner knows that not a single other human being is aware of the failing. No one dares not confess, despite the grave public shame to self and family. It is also evident in the power that certain holy men (an oloiboni) have to inflict a sort of curse on someone. In Is It Possible? this is shown in the case of Selelo, who is desperate to save anyone bitten by a snake because only thus can he escape a curse. There is absolutely no question about the reality of his problem, (pp.70 and 116) Above all, metaphysical retribution is the foundation of parental authority, since a father's curse will always certainly be realized unless he can be persuaded to rescind it and accept the symbolic retribution in the form of livestock.

In all Kulet's novels all sin is met with what in literature may be called poetic justice, but I believe can better be seen as cosmic retribution, since nature, fate, and accident play such critical roles. Nowhere is this declared as a principle, and nowhere is it more consistently (though sometimes subtly) indicated than in the consequences that attend filial disobedience.

This is a particular problem in Is It Possible?, where both boys act against their father's wishes. Lekakeny's major offense is his

contention between them and other kabila. The nearest the novel comes to facing this issue squarely is in passages where the narrator explains how defenseless he feels when obliged to give up weapons, especially his sword, in school and in the city (cf. pp.125, 133, 145, 150-151). In a novel intended to appeal to neighbors, it is difficult to explain the necessity for carrying weapons among them when they feel no such need. Similarly, if your own people have a reputation for bravery exceeding your neighbors', you can have innumerable scenes which implicitly demonstrate bravery, but never with a suggestion that others might have behaved differently. On the contrary, each reader feels that of course he would have behaved similarly, although this requires him to overlook the fact that he does not have the skills and training that the characters relied upon.

For Maasai the importance of bravery is symbolized by the absolute necessity for the sacrament of circumcision. A sacrament is a formal religious act, a sacred ritual, through which a spiritual reality is created. In many African cultures circumcision is the sacrament which converts a child into an adult. Among the Maasai it is required for both males and females. The ritual for girls is not very elaborate and takes place indoors. She must be held down firmly as she screams and recoils from the excruciating pain. But circumcision is the most critical moment of a boy's life, the trial for which he prepares himself from the onset of consciousness. The preparatory indoctrination, the exercises in stoic endurance, and the elaborate details of the publicly witnessed operation have been described in many autobiographical, anthropological, fictional and other accounts. Here I will only mention that the boy must sit absolutely immobile while, without anesthesia, the ten or fifteen minute operation is performed. Any sound, or even so much as a twitching of the eye or lip is called "kicking the knife" and brings an almost ineradicable, life-long shame upon the "coward" and his family. Like the initiation rites of many cultures, every participant feels overwhelming fear of failing the extreme test, but almost no one does.

Like communion with nature, this central fact of Maasai culture is not a major theme of *Is It Possible?*. There is not one word of explanation about the purpose of circumcision or even its importance, although we are told that it defines adulthood. It is important here, precisely because it is so absolutely taken for granted. Throughout the second half of the novel, Livingstone, Lerionka's mentor has made what the narrator perceives as an ideal accommodation to the

,,30

playmates. They reward him with a praise song when he endures more blows than his adversary. The achievement is so important that later in a school of strangers, it is this song which he sings in response to the teacher's demand for an example of a Maasai song. The teacher's comment is, "This is a sweet song and I want all of you to learn it." (p.27)

But the automatic response to occasions requiring sudden courage recur frequently, and without authorial comment. For example, arriving home on his first school vacation, Lerionka discovers at dusk that his family has moved to a village whose distance and direction are only vaguely indicated. Rather than wait for morning and a possible guide, this boy of about eight years sets off to travel through the forest alone at night. (pp.30-33) Lerionka and Pello have to react instinctively to two snakes charging them (p.54) almost simultaneously. Later when Pello is about to desert them, he tells Lerionka that he may come along if he wishes. Despite their despair, there is not the slightest hint that he or either boy even conceives of the possibility that Lerionka could desert his friend. Lekakeny is unconscious when they are rescued. The next morning the following conversation takes place:

As soon as he woke up, he looked around and saw me.

"Brother." He smiled as he spoke. "Where are we?" I explained to him all that had happened. He listened quietly and after I had finished he said, "I am sorry, brother, that I brought all these horrible happenings."

"No, brother," I told him. "We were born to face these things. If you don't go through them, you are not a man. How are you now?".

"Not so bad, brother, but very weak. Help me to go out." (p.75)⁷

After the rescue, but before this conversation, Pello has tried to kill Lerionka, but the boy responded by fighting him "man to man." In another forest journey at night, alone, Lerionka comes upon a village, but his approach is frustrated by an attack of dogs. Again he must react with immediate courage and skill to defend his life (p.108).

This is one of several passages in which the novel attempts to persuade the readers that the Maasai need to carry their dagger, if not also their spear everywhere they go. For this has been a major point of

would always go back to that dear land where I was born. (pp. 38-39)

The point of this passage is the son's unquestioning deference to his father's will.⁶ But the weight of the first paragraph rests with his very detailed observation, knowledge, and esthetic appreciation of his natural environment. Sight, smell, and touch of face and hand are all involved. Here, unlike the deliberate cultural expositions whether direct or indirect, without any tendentious purpose a profound characteristic of the culture is revealed far more convincingly than the assertion of nostalgia in the paragraph which follows it.

There are several passages with incidental evidence of the Maasai's renowned knowledge of nature. Lerionka alone (e.g. pp.30-32) and accompanied makes trips through the forest at night, and his survival depends upon his knowledge of the sounds and habits of all its inhabitants. In one case, when Lekakeny is bitten by a snake, the adult layman leading them saves the boy's limb and life by knowing the exact animal horn, roots and procedures for use against this specific snake's poison (pp.56-58). Several characters' intimate knowledge of wild plants and animals is demonstrated by their comments and actions. Such knowledge is not claimed or paraded; it is presumed.

Personal bravery in the face of any danger is perhaps the most developed and celebrated characteristic of the Maasai culture. Anecdotes exemplifying this are rife in every outsider's account of interaction with Maasai. The education of Maasai boys emphasizes and rewards this virtue more than any other. The ordinary daily task of a boy alone grazing cattle requires him to be ready to beat off an attack by any predator until adult help can be summoned from great distance. Even their most youthful games often focus on becoming inured to pain, as in the ritualized fight between Lerionka and Lekakeny (p. 6). Later, the strategy for hunting lions requires that one man—and probably a second—volunteer to stand directly in the path of the lion's only route of escape from encirclement. That is, the lion is forced to attack this man. Bravery in battle is so complete that, at least by reputation, Maasai soldiers always insist upon death rather than capture.

Many incidents in Is It Possible? are premised upon an extraordinary courage. In the first and most contrived case, Lerionka deliberately creates an opportunity to be brave by challenging his

your milk stinks," I said between laughs.

"That stinking milk has made you stout, hasn't it?" she asked laughing.

"No, you are wrong, mother. I am not stout because of the milk. It is because of the ox father gave me the other day."

"That's right," she said, still laughing, "because you have been eating that meat all your life."

"That is enough, mother. You are the cleanest of all the mothers I know." I concluded the joke. (p. 43)

There are a few motifs in this cultural exposition which require special attention because they are critically important to public discourse and common subjective perceptions of the Massai. They are 1) communion with nature, 2) bravery, 3) circumcision, 4) obedience, 5) the certainty of retribution, and most of all, 6) the horror of cultural alienation.

Communion with nature is not a dominant motif in this novel, but deserves notice because it is a recurrent premise which will be elevated to major emphasis in Kulet's later works written when environmental concerns had become a preoccupation in national and international political discourse, and had become a major factor influencing the economic and cultural viability of the Maasai community in Kenya. Here in Is It Possible? one occurrence is most significant precisely because it is most irrelevant to its context. Lerionka has just learned that he will be sent far from home.

... I decided to brush aside all thoughts and let father decide what he wanted for me. So I looked, with admiration, at the luminous yellow flowers of oleleshua clustered like stars among the thick glossy leaves. Olkinyei swayed its branches, loaded with itmeilangi-enkima fruits. I touched some of the cool leaves and smelt the aroma.

The thought of being sent away to Arusha came back to me as we entered the village. I felt that I belonged to that village and land. My roots were there. Freedom from there, fleeing to a safer, gentler world, did not come to my mind. I felt that I was to go there to please my father. But it did not matter how far away I went I thought, I

person does the same, giving news of the places he has come from. This is important because one always knows what is happening in the place one is going to visit. This way of exchanging news serves instead of newspapers and the radio. (p.68, but the principle was also already demonstrated without comment on page 64.)

(The long explanation of a therapeutic diet, page 78.)

It is also considered in Maasai custom to be very bad to call the dead by their names. (p.78)

"How are you, my eyes?" she asked in those soothing words. Mothers often use the names of parts of the body to call their loved ones. (p.84)

...there is a belief that it is dangerous to linger near a stream because animals can easily find one when they go there for a drink. (p.107)

(The description of a communal dance of young men and women, page 115)

Without speaking, he [the headmaster] motioned me to take off my shirt. I was not shy because I had stayed without clothes at home, so this was not strange. (p.127)

The intent of cultural exposition accounts for the glossary of Maa and Kiswahili expressions at the back of the book (pp. 153-156). In keeping with preferred form, however, most exposition of the culture is displayed by incidents (some of which serve no other purpose) and by the narrator's explanation of characters' motivations. A delightful example of apt incidents extraneous to the plot is the teasing conversations between husband and wife (pp.46-47, 65), mother and son (p.90). One example may suffice.

"Ah, mother, today you thought of washing calabashes."
"Listen to that, small mouse. Does it mean you have never seen me washing them?" she asked.

"No, I have never seen you washing them. That's why

Lerionka meets his namesake, Lerionka Livingstone, a young man about to graduate from secondary school. Livingstone becomes Lerionka's mentor, encourages him to enroll in an Arusha school and pays the school fees. Lekakeny returns home; Lerionka on his way to Arusha encounters his uncle on the road, wounded by a python. Because the uncle consents and later dies in the hospital, Lerionka is able to enroll without technically having disobeyed his father. When Lerionka graduates in 1959 Livingstone, now active in the struggle for Uhuru ("Freedom" from British rule), along with his comrades from several kabila, helps him to find employment, to value national unity above tribal allegiance, but also to be fully reconciled with his father and with Maasai culture.

When Is It Possible? was published in 1971 anthropological evocation of one's culture for the edification of other Kenyans (and Europeans) was a respected but obsolescent genre.⁴ By 1971. however, Kenyan literary taste expected subordination of the anthropological component in fiction. Is It Possible? does not attempt a comprehensive description of the beliefs, values or social organization of the Maasai, but the narrator does offer many explicit cultural footnotes.⁵ In many cases these explanations are couched in language which distances the narrator from the underlying beliefs.

But as is the custom, there was no reason to question what a senior said. The rule was, and still is, that a person does what he is told and if there is a question, to ask it later. (p. 41)

He spat in my face as apart of the blessings. I did not wipe the saliva off, because it is believed that if one wipes off the saliva one wipes away the blessing. (p. 49)

In our society, young people who have not been circumcised greet those who have by bending their heads in front of them, and the elders touch the young on their heads and then say the greetings. (p. 63)

This is one very good custom the Maasai people have. Even when two people meet who do not know each other, it is customary for each of them to tell all that he knows about where he has come from. In turn the other

Alif 17 (1997)\(\) 25

But the very strength of the Maasai way of life has proved uniquely problematic in independent Kenya. The government is in the hands of their more populous, more Western-educated and prosperous, more "modern" neighbors. Their land is no longer safe from encroachment for farms, wild-life reserves, and other "development." Their soldiers and weapons are no match against modern armies, police and armaments. Their economic base, cattle, is no longer viable because their ever diminishing territory is inadequate to sustain their semi-nomadic grazing patterns. Their past indifference to the enticements and pressures for Western religion, money, education and artifacts has now become a liability, leaving them with little means for coping with the changes in their natural and political challenges.

Their neighboring and now dominant kabila have not forgotten the Maasai hegemony of the past, and cannot ignore the undiminished Maasai confidence in their own cultural superiority to everyone else in the world. According to Henry Ole Kulet³ 90% of Maasai still live their full lives within Maasai tradition, unadulterated by capitulation to the evolving cultures surrounding them. But the Maasai culture must change. Kenya has one of the fastest growing populations in Africa. The extension and mechanization of the agricultural sector are irresistible. There is, quite literally, not enough space for the Maasai way of life. The financial and legal resources of farmers intent upon cultivating Maasai grazing lands are overwhelming and implacable. Consequently recent books about the Maasai all seem to convey the same paradoxical conviction quoted at the beginning of this essay.

The plot of Is It Possible? is straightforward. Government forces arrive in a Kenyan Maasai village demanding that each father send one son to boarding school. Ole Sururu has only one son, Lerionka, and passionately but unsuccessfully seeks to keep him at home for a proper Maasai education. His friend, Ole Saidima is reconciled to sending one son, Lerionka's closest friend, Lekakeny. Lerionka enjoys school; Lekakeny detests it and escapes to his home. During Lerionka's first school vacation, Ole Sururu decides to send Lerionka to a brother-in-law in Arusha, Tanganyika to avoid further schooling. Without his parents' knowledge Lekakeny accompanies Lerionka. The are led by an adult, Pello. When a snake bites Lekakeny, Pello saves his life, but later, in a pique he abandons both boys in a forest at night. They are rescued by newlyweds traveling to a nearby village where the boys remain for several months. There

24

Western form of education and to become integrated into the economic and political life of modern Kenya while still fulfilling the Maasai ideals of duty and manhood. The case is necessarily addressed to two opposing audiences. At the time of publication most Maasai regarded such a proposition as both untenable and unwelcome. Many other Kenyans found nothing traditionally Maasai worthy of retention. The novel seeks to refute both these camps, and in doing so, it invites reflection about the impact of defined audience on narrative design.

The Maasai are an ethnic group² with a unique place in the ethos of modern Kenya. Theirs is the most glorious past, the most troubled present, the most unpredictable future. By the mid-nineteenth century when European intrusions into East Africa began, these pastoralist who shunned fishing and farming were the super-power of East Africa, controlling a vast expanse of territory in Kenya and Tanganyika with the most effective military organization and tactics, and the most successfully aggressive posture toward their neighbors. Their entire social structure provided an astounding degree of social cohesion, communal responsibility, shared ideals, values and goals. Their way of life was so effectively adapted to their ecological and political environment that all Maasai felt an almost indestructible commitment to the Maasai way of life.

One result of this unequaled social cohesion has been (and remains to this day) the idolization Maasai receive from Europeans. Arab slavers paid for permission to cross Maasai lands and dared not kidnap a Maasai. The British colonial policy, for example, exempted their lands from the wholesale expropriation that the settlers imposed on all other fertile areas. From the original invasions until even the 1950s "State of Emergency" in which Kenyans (mainly Gikuyu and Kamba) fought for independence, Maasai were often employed by the British to help enforce their rule on other kabila.

Even now, Europeans describe Maasai as more noble, dignified, beautiful, honest and brave, more admirable in almost every respect than any other peoples of Kenya. This romanticized attitude is evident still in the tourists' fascination with everything Maasai, their ornaments, their artifacts, and the plethora of picture books, ethnographies, and wooden sculptures (made by other Kenyans) depicting Maasai men and women in stereotyped poses, features, and clothing. It is a source of no little consternation to many Kenyans that this "primitive," adamantly traditional people remain the preeminent image of Kenya which so many visitors cherish.

The Silences of a Maasai Novel:

Kulet's Is It Possible?

David Dorsey

The only key that can now open locked doors is education. The Maasai once resisted education, afraid of losing their children. Now facing reality, the Maasai have come to accept it.

My people are in distress; they are crying out for help. They are determined to live. The Maasai will live.

Tepilit Ole Saitotil

Henry R. Ole Kulet is the preeminent Maasai novelist writing in English. His first novel, To Become a Man (1971) is recommended reading in Kenyan and Tanzanian secondary school. His four other published novels are To Become a Man (1972), The Hunter (1985), Daughter of Maa (1987), and Moran No More (1990). All of his novels are about Maasai who live in substantial contact with the non-Maasai of Kenya. These five novels have Kenyans as their presumed readers. They have all been widely read in Kenya, but they are generally little known outside of Kenya. They offer, I believe, an instructive example of how an author's relationship with his audience influences the meaning of a novel. Each new novel by Ole Kulet reveals a more subtle and ambitious effort to communicate to Kenyans a peculiar existential status of certain contemporary Maasai individuals, and to conduct this exposition within the prevailing literary and rhetorical constraints on public discourse. One cannot understand the full import of the structure, details, and above all the silences of these novels without knowing the special status of the Maasai in Kenya, the conventional constraints on public discourse, and the consequences of violating these conventions.

Is It Possible? argues that it is possible for a Maasai to seek a

able to ignore because they themselves are part of the situation. If this were not the case, it would not have been necessary for them to appropriate English and French. Whether this is the opposite effect of imperialist domination or a reflection of the resilience of African modes of ordering human relations, it cannot be gainsaid. But if our main object was the anthropology of African literature, then the latter must prevail as the intrinsic explanation. To think of it, it is possible that what is called "sociology of literature" is in fact "the anthropology of literature" in the ontological sense. Might not this be a topic for deconstruction and reconstruction in an era of post-modernism?

References

- Ahmed, Jamal. "A Decade of Despair: The Seventies Portrayed by African Novels." Mimeo: Cairo, 1982.
- Bunn, D. and Taylor, J. From South Africa: New Writing, Photographs and Art. TriQuarterly Magazine. Evanston: Northwestern University, 1987.
- Cham, M. B. "Artistic and Ideological Convergence: Ousmane Sembene and Haile Gerima." Ufahamu, XI: 2 (1982).
- ———— "Artist, Art and Society in Africa," paper presented at a conference on State and Society in Africa. Mexico: 1983.
- Drachler, J. (ed.). African Heritage. New York: Collier Books, 1964.Fanon, Frantz. The Wretched of the Earth. Harmonsworth: Penguin, 1963.
- Fortes, M. and Dieterlen, G. (eds.). African Systems of Thought. London: Oxford University Press, 1965.
- Mafeje, Archie. "African Philosophical Projections and Prospects for the Indigenisation of Political and Intellectual Discourse" in A. Mafeje, In Search of an African Alternative. Harare: SAPES Books, 1992.
- Parry, B. "Resistance Theory/Theorising Resistance or Two Cheers for Nativism." In Barker, Hulme, and Iverson (eds.), Colonial Discourse/Post-Colonial Theory. Manchester: Manchester University Press, 1994.
- UNESCO. Teaching and Research in Philosophy: Africa. Paris: UNESCO, 1984.

those who are subject to restricted or highly formalised codes. As Cham so eloquently puts it:

He is a scholar and philosopher-king (Léopold Senghor), an academician and political activist (Ngugi wa Thiong'o and Wole Soyinka) a veteran of imperial/colonial war and former trade union activist (Ousmane Sembene), she is a mother, political activist and women's rights advocate (Ama Ata Aidoo, Aminata Sow-Fall, Mariama Bâ, Bessie Head) and a scholar activist forced into exile (Micere Mugo), he is a former guerilla and head of state (Agostino Neto), a diplomat and political activist (Alex La Guma) and a former political prisoner (Kofi Awoonor and Ngugi). (Cham, 11-12)

The third and final point concerning the anthropology of African literature is the proximity between the artist and her/his ethnographic source. Although Fanon visualised one of his phases as follows:

In the second phase, we find the native is disturbed; he decides to remember what he is ... But since the native is not a part of his people, since he only has exterior relations with his people, he is content to recall their life only. Past happenings of by-gone days of his childhood will be brought up out of the depths of his memory; old legends will be reinterpreted in the light of a borrowed extheticism and of a conception of the world which was discovered under other skies (Fanon, 178-79).

This might be true of the West Indies but certainly not of black Africa. While it is true that a distinction could be made between pre-colonial Africa in which art was oral and, therefore, could not help being steeped in idiom, imagery, style and content in its immediate socio-cultural environment, and post-colonial Africa in which expressive artists work in foreign languages; it cannot be proved that the latter has signified a rupture in the original organic link between the artist and his/her ethnographic context. African writers write in African English and French and their discourse is rooted in African ethnographic texts, whose imperatives they are not

20

For instance, it is one thing to indict African bureaucratic elites for their corruption and despotism, another to offer a textured and contextualised alternative. Ngugi wa Thiong'o and Ousmane Sembene are probably the only two African writers who do this deliberately and consistently. Perhaps, it is no coincidence that they have both developed the idea of rural theatre in which the rural masses are subtly encouraged to rebel against their traditional as well as their neo-colonial oppressors. This is the first stage in the renaissance of the native writer, according to Fanon:

Finally, in the third phase, which is called the fighting phase, the native, after having tried to lose himself in the people and with the people, will on the contrary, shake the people. Instead of according the people's lethargy an awakener of the people; hence comes a fighting literature, a revolutionary literature and a national literature (Fanon, 179).

Mbye Cham concurs:

When Sembene decides to put more emphasis on film in local languages than on fiction in a foreign language and when Ngugi chooses to stage plays and writes fiction in Kukuyu, one is dealing with a conscious artistic choice as well as a deliberate political act designed to recapture and develop the traditional concept of art as part of society in the context of a "new reality in action (Cham, 10).

Nuruddin Farah is another example of an African writer who in his From a Crooked Rib interrogated the gender blindness of Somali ethnographic texts. He accomplished this by standing for a moment outside Somali society and thus running the risk of being accused by fellow-Somalis of being un-Somali. By the same token, he joined a wider community of African writers.

The second point to make about the anthropology of African literature is that African literature is unspecialised. Its authors come from all walks of life and can reflect this more spontaneously than

obsessed with the iniquities and injustices of apartheid in their country. But it would be very misleading to assume that for this reason there was a common anthropological self-image or identity in South African literature. While it would be easy to identify South African writers such as Ezekiel Mphahlele, Bloke Modise, Lewis Nkosi, Mazisi Kunene, Niabulo Ndebele, and representatives of what is now known as the "Soweto" generation as "Africans" politically it would be difficult to exclude from the same category writers such as Alex La Guma, Peter Abrahams, Alfred Hutchinson, Dennis Brutus, Cosmo Pieterse, and other "Coloured" writers, some of whom might even insist on writing in Afrikaans, e.g. Hein Willemse. Yet, one knows in advance that the anthropology of their literature is different. Likewise, it is difficult to draw a line of demarcation between Nadine Gordimer, who was brought up in the Transvaal, and rebellious Afrikaner writers such as Brink, Coetzee, Braytenbach, du Plessis, and Cronin. The anthropology of their works might all be the same, but their linguistic heritage might be different. All this might indicate that South African writers are a different kettle of fish and would require special treatment. Racism in a settler society has-over more than four hundred years-drawn invidious distinctions among South Africans of different colours. Consequently, while South African writers might manifest unity of cause in their literary works, they certainly draw their inspiration from different anthropologies or sense of being. This contrariety pervades their works.

Authenticity for black writers elsewhere in Africa, relies on specific ethnographic texts that are authored by the people themselves. For instance, Soyinka never forgets the fact that he is Yoruba, Sembene that he is Wolof, Ngugi wa Thiong'o that he is Gikuvu. Nuruddin Farah that he is Somali, or Okot p'Bitek that he is Acholi. Nonetheless, all of them operate in a much wider African cultural environment. Therefore, their selection of particular ethnographic texts cannot be construed as strictly particularistic. For example, when they want to study particular social relations or phenomena, they choose certain appropriate texts which are recited by appropriate subjects in the narrative. The anthropology of this is that the authentic voices might say the right things according to tradition which, like all traditions, takes itself for granted. In other words, they might not have a critique of themselves. For this to happen, the writer himself/herself must intervene consciously and deliberately and, by so doing, extend the canvas beyond the particular to something more generic.

18

vividly reflected in works such as Chinua Achebe's Things Fall Apart, No Longer at Ease, A Man of the People, and Arrow of God; Wole Soyinka's Interpreters; and Okot p'Bitek's Song of Lawino, notwithstanding the nationalistic rhetoric in their texts. In contrast, Ousmane Sembene and Ngugi wa Thiong'o's works represent a critique of both traditional African societies and the perversions of bourgeois neo-colonialism in Africa. Sembene's Eitai, Mandabi, Xala and Ngugi wa Thiong'o's Petals of Blood and I Shall Marry When I Want testify to this. Yet, neither side could be accused of losing sight of what they perceive as the "Africanness" or "Africanity" of the landscapes they paint. Contrasting perspectives is what is interesting and debatable about their texts.

The same does not seem to be true of the succeeding generation of African writers such as Cyprian Ekwensi, T. Aluko, James Ngungi (not to be confused with Ngugi wa Thiong'o), Avi Kwei Armah, Onoura Ekwensi, Oswald Ntshali, Iiimere, and many others who are strikingly unanimous in their disillusionment with post-independence African governments. Their pre-occupation is with the venality and authoritarianism of modern African bureaucratic elites and the pitiful plight of the ordinary citizens who had great expectations at independence. This is reminiscent of Oginga Odinga's catchy title, Not Yet Uhuru (freedom in ki-Swahili). This is, however, poetically depicted in works such as Ayi Kwei Armah's The Beautiful Ones are Not Yet Born, Aluko's His Worshipful Majesty, Nzekwu's Highlife for Lizards; Jimere's The Imprisonment of Obatala, Ntshali's Sounds of a Cowhide Drum, and many more. To do justice to this generation of African writers, it would take a more extensive review than can be undertaken in this format. But suffice it to say, this is representative of the seventies which, the Sudanese literary critic, Jamal M. Ahmed, described as "A Decade of Despair" in 1982. "Disillusionment" might still be a better word because underlying these works mentioned, there is a romantic vision of an abused or perverted African essence or, if you like, an "Africanness" or "Africanity" which will reassert itself in the fullness of time. There is a certain foreboding in the perceived betraval by the uhuru heroes and now post-independence villains. These signify the basic belief in the resilience of the black spirit which will sooner or later burst into revolutionary flames and consummate what had been denied.

This spirit is shared by more than one generation of disillusioned and yet optimistic South African writers who have been

Negritude's characterisation of the reasoning of Africans is not acceptable. Negritude is not scientific; it suggests falsely that the Negro is incapable of conceptualisation. It gives a privileged position to intuition, that is to the identification of the knowing subject with the object (UNESCO, 250).

Thus, for lack of a critical and ratiocinative function, Negritude was rejected as not philosophy. Secondly, despite its ideological importance, there were some qualms about its apparent racism. Yet, Senghor himself had described Negritude as an "anti-racist racism"—something which even African philosophers are not able to avoid entirely, as is shown by their aversion to foreign (European) influences and by their strivings to establish a peculiarly African discourse. What is described above is a clash between disciplines; namely, traditional anthropology/ethnology and traditional philosophy. It is conceivable that both are irrelevant to the subject of this paper, as is evinced by their apparent lack of impact on modern African literature.

The Anthropology of Modern African Literature

As is envisaged here, the anthropology of modern African literature has nothing to do with anthropology as a discipline but rather with the "contextuality," the semiotics, and rhetoric of modern African literature which is otherwise written in acquired foreign languages, mainly English and French. The argument is that it is not the language used which makes modern African literature "African." but rather the symbols, the rhetoric, and the ethos invoked. These are identifiable as authentically African. That does not mean, however, that they are fixed. They are changeable according to the historical and social context. For instance, a difference is discernible between even contemporary modern African writers such as Wole Sovinka. Chinua Achebe, and Okot p'Bitek on one hand, and Ousmane Sembene and Ngugi wa Thiong'o on the other. The former implicitly accepted the classical European model of "gemeinschaft" versus "gesellschaft" but could not fully commit themselves to its logical imperative because they remained loyal to the traditional African ethos in conjunction with bourgeois liberal values. In our view, this is

Temples, a Belgian missionary, claims in his book that Africans, or more specifically Bantus, also have a philosophy. But he portrays this philosophy as being completely different from what passes in the West and European societies as "philosophy." The outcome for Tempels is that philosophy in Africa is something which is almost identical with ethnology, religion and even mythology. This philosophy then is treated as being clearly innocent of the logical and scientific spirit pre-eminent in Western philosophy (UNESCO, 1984).

It was left yet to another modern African philosopher, Kwesi Wiredu, to put the last nail on Busia's and Mbiti's coffin:

Let me now give concrete examples on this question of philosophical decolonisation. One of the most persistent characterisations of African traditional thought is that it is pre-eminently religious. Mbiti opens his African Religions and Philosophy ... with the statement that "Africans are notoriously religious ... Religion permeates all the departments of life so fully that it is not easy or possible always to isolate it." Busia ... in his Africa in Search of Democracy ... goes even further: "... in traditional African communities it was not possible to distinguish between religious and non-religious areas of life. All life was religious." (UNESCO, 36)

With great indignation, Wiredu asks rhetorically, "Why do Mbiti and Busia write as they do?" only to answer his own question:

The reason is that they simply lump African traditional beliefs about various kinds of "spiritual" forces—"gods," fetishes, ancestors, etc.—together with beliefs about Supreme God, under the rubric of religion. But how applicable is the concept of religion to belief in those spiritual forces? (UNESCO, 36)

Finally, the unthinkable also happened. In their consultative meeting under the auspices of UNESCO in Nairobi in 1980 African philosophers were unanimous in their view that:

among the Francophone black diaspora from the New World. These became the leading exponents of "Negritude," the mystery of "being-black-in-the-world." Among them the names of Aimé Césaire, Léon Damas, and Frantz Fanon reigned supreme. Their works ranged from treaties such as Aimé Césaire's Discours sur le colonialisme. (1955) and Frantz Fanon's The Wretched of the Earth (1963) and Black Skins, White Masks (1967) to verse and drama such as Aimé Césaire's poem, To Africa and his tragedy, And the Dogs Were Silent. Their work was greatly influenced by Camus' and Sartre's existentialist philosophy. Sartre actually became deeply involved with them. This mélange left an indelible mark on Léopold Senghor, who was a fellow-student of Aimé Césaire at the Ecole Normale Supérieure in the 1930s. But his philosophy of "Negritude" has its origins in the works of the black diaspora from the Francophone West Indies, Like his mentors, Senghor's work varies from treaties such as On African Socialism, Négritude en Humanisme, or Discours prononceé a l'Université d'Oxford to prose and poetry as is exemplified by Prose and Poetry (selected works), and by poems such as Black Woman, Night in Senegal, and The Hurricane.

Closely related to the discourse on "African Personality" and "Negritude" by such advocates as Kwame Nkrumah and Léopold Senghor is African ethnophilosophy, which also predates independence. In spite of its passionate and ideological advocacy, the former shared the same philosophical concern as the latter, namely, to reveal the metaphysical essence of being black and to regain a lost dignity due to humiliating white colonial domination. The first ethnophilosopher to undertake such an exposé was the Belgian missionary Father Tempels in his classic work Bantu Philosophy written in 1945. Thereafter, one of his pupils, Alexis Kagame, undertook a similar study entitled The Bantu-Rwandaise Philosophy of Being (1953). This became more or less a fad among Francophone Africans in Central Africa in the period leading up to independence. After independence, when philosophy was introduced as part of the curriculum in the new African universities, things changed dramatically. Both "Negritude" and ethnophilosophy were denounced most vehemently by modern African philosophers. This extended to such works as John Mbiti's African Religions and Philosophy (1969) and Kofi Busia's Africa in Search of Democracy (1967). With withering scorn, one of the members of the new generation of African philosophers, Odera Oruka, has this to say about ethnophilosophy:

works such as Casely-Hayford's Ethiopia Unbound, and Rattray's The Leopard Priestess (though Scottish by origin, Rattray became a naturalised Ashanti). However, these authors are better known for their ethnological works which proved more useful to anthropologists than to later African writers. Those aspects of their work which concentrated on African cultural identity instead had a direct appeal to future African nationalists such as Nkrumah and Kenyatta. This is also reflected in the protest literature of the French-speaking black diaspora which had a great impact on budding African leaders such as Senghor.

Whereas the link between African literature and anthropology is extremely tenuous, the link between modern African literature and black nationalist political ideology is very strong indeed. This statement is meant in both the positive and the negative sense, depending on whether the point of reference is pre- or post-independence. In the pre-independence period all sang in unison against colonialism and for the liberation of the black continent. No sooner had independence been gained than disillusionment started to set in and the heroes of uhuru (freedom in ki-Swahili) were being indicted for their venality. The before and the after also applies to modern African literature itself. African literature in foreign languages is a post-World War II affair and in fact was not established until after independence, of which 1960 is the symbolic year in Africa.

While this is true, from 1927 until the end of the Second World War literary and political activity among the black diaspora in Paris and London had reached new heights and had a direct bearing on the development of African nationalism and literature. London became the cradle of African nationalism, spear-headed by what was called the "Negro diaspora," featuring such illustrious figures as Edward Blyden, Sylvester Williams, W. E. B. Du Bois, and George Padmore, whose genesis of Pan-Africanism and the concept of "African Personality" was in turn inspired by the ideas of Booker T. Washington, Marcus Aurelius Garvey, and the erudite Dr. Price-Mars. It was in this milieu that Kwame Nkrumah and Jomo Kenyatta in particular acquired their nationalist ideologies. When the time came, they did not produce literary but what has been described by African philosophers as "political and ideological philosophies."

In contrast to Anglophone pragmatism, the Cartesian ambiance in Paris fostered the growth of literature and existentialist philosophy

or "Africanity" has persisted in African literature and is being pursued vigorously in African ethnophilosophical discourse by writers such as V. Y. Mudimbe in *The Idea of Africa* (1994); Anthony Appiah in *My Father's House* (1992); Olufemi Taiwo in "Appropriating Africa: An Essay on New Africanist Schools" (1995) and by some African-American literary/cultural critics, notably, Henry Louis Gates Jr. in *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism* (1988).

The African Roots

Although the referent in the works cited above is written African literature, their subject is the implicit African self-identity as is portrayed in such representations. In spite of the fact that the starting point is modern African literature written mainly in English and French, the search for ontological meanings goes back to African narratives, songs, praise-poems and myths in original languages or in translation. While this has become a bone of contention between internal interlocutors such as Mudimbe and Taiwo and their external counterparts such Gates and other African-American literary/cultural critics, African creative writers take it for granted. The latter inadvertently obliterates the distinction between African oral and written literature. But some African writers such as Ousmane Sembene and Ngugi wa Thiong'o have sought to do this consciously, as is shown by their commitment to rural theatre in indigenous languages. Ngugi wa Thiong'o went so far as to cease writing in English and gave full justification for this in his book, Decolonising the Mind: the Politics of Language in African Literature (1986).

One would have thought that, whether done consciously or not, the affirmation of the African self-identity by going back to "the roots" would include a return to the early pioneers of African literature whose work was strongly ethnographic, whether written in native languages as among the black South Africans or in foreign languages as among the returnees from the New World in West Africa. This applies particularly to the writings of the latter since they were accessible to most modern African writers. One has in mind works such as Blyden's African Life and Custom (1883), Sarbah's Fanti Customary Laws (1887), Casely-Hayford's Gold Coast Native Institutions (1911), and Rattray's Ashanti (1923) and Religion and Art in Ashanti (1927). Some of these pioneers had actually written literary

12

regarded as a lay figure in the African scene, whose role was to be manipulated by those of presumed superior culture and proved superior power, has suddenly come to life. The dynamic quality of his traditions, the subtlety of his skill in ordering human relations, and his adaptability to change, are increasingly being recognized. These remain matters for debate among only those who, because of ignorance or prejudice, will not see what is self-evident for those who view Africa realistically (Drachler, 9).

Melville and Frances Herskovits wrote a book entitled Dahomean Narrative in 1931. A similar interest had been exhibited by some of his French contemporaries, of whom the most celebrated is Marcel Griaule, the author of Dieu d'eau (Conversations with Ogotemmeli, 1965). The philosopher, Claude Sumner, could not help remarking: "Here we have the reflections of an African 'Socrates,' an old Dogon hunter, totally illiterate and having had minimal contact with western thought" (UNESCO, 152). What greater compliment could Ogotemmeli have expected from a European philosopher? Whether his was a sapiential or critical philosophy is immaterial. Of particular relevance here is that it is acknowledged that his synthesis of his people's beliefs contained philosophical ideas as good as Socrates'! The interest in the metaphysical ideas of non-western peoples among the French anthropologists has a long lineage, starting from Lévy-Bruhl, Mauss, and Durkheim. It is, therefore, not surprising that the French anthropologists, unlike the British, in Africa, made a direct contribution to the development of African literary forms through their own ethnographic studies.

While the latter might provide evidence of a direct relationship between anthropology and African literature, it does not by any means represent a conscious intellectual effort to fathom the anthropology of African literature in the way in which Jean-Paul Sartre tried to in his Black Orpheus (Orphée Noir) as an introduction to the Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française edited by Léopold Senghor in 1948. Sartre saw the pervasive pre-occupation with "being black in the world" in African literature at the time as being a specific dialectical impulse which was destined to transcend both black and white in the future world. Sartre might have been right in his diagnosis, but not in his prognosis, for the idea of "Africanness"

controversial subject among modern African philosophers. There are those who perceived the passing of African ethnophilosophy as philosophy in the European sense as a form of condescension on the part of European ethnophilosophers. On the other hand, there are those who, while not rejecting African ethnophilosophy as source material, questioned the authenticity of the missionaries' representations.

Given the present topic, it would be easy to assume that anthropology would be the backdrop against which this discourse will be conducted. Yet, as it turns out, it will be necessary to distinguish between "the anthropology" or roots of African literature and the contribution of anthropology, as a discipline, to the understanding and development of African literature. It is fair to say that, unfortunately, anthropology in Africa was dominated by British anthropologists, a most unimaginative lot. Being confirmed pragmatists, they hardly bothered about the metaphysical or ethnophilosophical aspects of African life, with few exceptions such as Audrey Richards' "The Blind Singer" and "The Quarrel" (Drachler, 1963). The nearest they came to was the study of African religious systems, rituals, witchcraft and sorcery, and the influence of Christianity-all of which was coded in a staid fashion in African Systems of Thought edited by M. Fortes and G. Dieterlen (1965). In this book Professor Meyer Fortes, a South African Jew, subtly persecuted by the Anglo-Saxons in Cambridge, took pride in carrying what he described as "the quintessence of the traditional African way of life" to the University of Salisbury in hated white-settler Rhodesia which he depicted as "one of the newest institutions dedicated to extending in Africa the values and the knowledge that are surely most distinctive of Western civilization" (Fortes et al, p. vii). This was two years after most other African states had gained their independence elsewhere in Africa. In contrast, Melville Herskovits, the founder of the African Studies Program at Northwestern University and the best Africanist in the world, but whose work in Africa did not go down so well with the British anthropologists, in the same year as Fortes' imperial affirmation wrote in the Preface to African Heritage (Drachler, 1963):

More and more, African modes of creative expression are receiving attention as we seek to understand the thinking of Africans who are responsible for and support developments in the continent. The African, long

Historical Antecedents

The development of written African literature is rightly associated with the activities of European missionaries in Africa during the colonial period. The greatest contribution missionaries made was to produce orthographies and dictionaries of African languages. Secondly, they introduced their converts to what they perceived as the best European literary traditions. Consequently, missionary-educated African scholars excelled in European literary forms. Some of them proved themselves in the best centres of higher learning in Europe. The irony of this is that, so gained, their great achievements also became a source of alienation and contradiction in the colonial establishment. These feelings of alienation and contradiction issued into a defiant spirit of "back to Africa" born in both the New and the Old Worlds. Great pressure was exerted on those Africans who still had roots in African traditions to make authentic representations. This took the form of African cosmologies, bardic poems, folklore, and fairy-tales written in African languages, but in European literary forms such as prose and verse. These made it easy to render African texts into European languages without losing their rhetoric. This can be seen in the literature by late nineteenth century African writers such as Mofolo, Akiga, Vilakazi, Mqhayi, Bokwe, and a few other less well-known examples. It is interesting that, according to record (Drachler, 1963), pioneers in African languages featured more South Africans than any other region in sub-Saharan Africa and, yet, they were the most "westernised" and continue to be for a number of historical and socio-economic reasons. Or was it because of the very fact?

It is important to note that while African pioneers were giving their rendition of "African roots," the missionaries were also doing their best to fathom African mystical beliefs and philosophy. The results of this deep search finally gelled into what is now called African ethnophilosophy. Its best exponent is Father Placide Tempels, whose seminal study Bantu Philosophy, first appeared in 1945. Indeed, a number of theologians became professors of philosophy in African universities after independence. What gave them an advantage is that, over and above their formal European training, through their missionary work they acquired profound knowledge of African religions and cosmological ideas. Nonetheless, this did not give them entirely free passage. Ethnophilosophy became a highly

imagination and ethnographic grasp, which is so characteristic of the French school of *Annales*. Fernand Braudel's *History of The Mediterranean* (1949) could be read as the "ethnography" of the Mediterranean without any qualification whatsoever.

From this perspective "contextuality" assumes a broader and more profound meaning than simply a "setting" for particular texts as it is known in literary criticism. In this broader context history becomes an aid to derive new meanings in the present for the truth is not seen as residing in the narrative itself, but rather in the renewal of its meaning. Otherwise, such terms as "colonial anthropology," "cultural topography of imperialism," "poetics and politics of ethnography." "colonial-construct." etc. in deconstructionist discourse would signify nothing. Likewise, in racist discourse and its antinomies in settler societies in southern Africa there is more than one African ethnography. Indeed, this is a live and hotly contested issue which manifested itself during the recent South African "non-racial" elections in a disturbing manner to those who for one reason or another had confused texts born under a different sky (to borrow Fanon's metaphor) with ethnographic representations. Whether or not it is possible for creative writing to suffer alienation is not a technical but an ethnographic question whose connotations are not simply parametric, as is often supposed of "tribal" cultures which are thought of as "bounded."

The implicit postulate that there is a relationship between anthropology and African literature willy-nilly commits us to a search for the filaments which interlink the two, with the expectation that we will thus arrive at thicker meanings than we are wont to in disciplinary discourse. This search will require a certain amount of historical imagination, deconstruction of conventional notions of anthropology, a reconstructive sense of ethnography, and a new ontology of being. It is my belief that this can be achieved by re-reading old historical analogies and anthropological metaphors, by discovering the underlying ethnographic ironies in African literature and by developing a sense of appreciation of the politics of aesthetics, instead of seeking security by adhering to the technical and by insisting on pedantry. The approach here should be regarded as an exposition of the anthropology of African literature and its diachrony (not necessarily its chronology). This is a different way of looking at African literature and of using the term "anthropology." For those who are looking for thinner disciplinary meanings, this might be disturbing but hopefully not to those who conceived of the idea under consideration

8

to eschew the problem of "alterity" which characterised colonial anthropology. This new point of view is clearly demonstrated in Ethnography and the Historical Imagination by John and Jean Comaroff (1994). In addition, the discussion has reached a point where some writers no longer recognise the distinction between anthropology, ethnography, and literature or creative writing. This is best exemplified by Writing Culture, a book edited by James Clifford and George Marcus (1986). The authors saw this as an excursion into the "poetics and politics of ethnography," as is revealed by the subtitle of the book. This format is an intellectual terrain in which literary criticism shades into cultural criticism, and cultural criticism becomes synonymous with ethnographic representations. Weltanschauung (a term which features in their text) anthropology is redefined beyond recognition.

The latter is perfectly comprehensible, if it is remembered that the texts referred to above are part of the intellectual rebellion against colonial anthropology which dates back to the late 1960s and early 1970s. Secondly, there is an unmistakable convergence between them and what now passes as "deconstructionist" literature under the influence of post-modern writers. Benita Parry makes this explicit in her essay "Resistance Theory/Theorising Resistance or Two Cheers for Nativism" (1994) and in her attempt to develop a decolonised theory of literature. If not intended, Edward Said's inquiry into the "cultural topography" of imperialism in his Culture and Imperialism (1993) has the same effect. It is apparent that in the various works mentioned so far terms such as "culture," "anthropology," "ethnography," and "literary criticism" acquire new meanings. Therefore, anthropology and African literature might be an unconscious invitation to an epistemological medley where everything will mix, but will not necessarily cohere for some time.

This essay is concerned with neither literary criticism nor the review of African literature, but rather with its ontology. This effort inevitably entails a transposition from historical terms to ontological conceptions. For instance, there is a palpable distinction between anthropology as a historically defined field of study and the anthropology of African literature at different historical junctures Similarly, there is a conceptual difference between the study of specific African cultures, whether in literature or in anthropology, and an attempt to comprehend African cultures in their generic sense. Here, one might experience that confluence between historical

The Anthropology and Ethnophilosophy of African Literature

Archie Mafeje

Introduction

The relation between anthropology, ethnophilosophy, and African literature encompasses a very vast field which has not yet been systematically explored within African studies. It is thus bound to be controversial, especially in that it straddles disciplines. Establishing common terms of reference between the different specialisations might prove particularly difficult because some of the disciplines, such as anthropology and philosophy, are themselves confronted with awkward epistemological questions. For instance, there is an ongoing debate (UNESCO, 1984) about the exact nature of African philosophy and its affinity to African ethnophilosophy. On the other hand, the status of anthropology in Africa has remained ambiguous since independence.

Despite the fact that there is conceivably a logical relationship between anthropology and African literature, a great deal will depend on what is understood by "anthropology." Colonial anthropology in Africa represented more than one intellectual tradition. For instance, whereas the French and the few American anthropologists who worked in Africa were attracted to African ethnophilosophy and expressive forms, the British anthropologists in their positivist zeal to establish a "science" of society hardly paid any attention to such "nebulous" systems (barring religion and rituals which were thought of as concrete). As would be expected, this gave rise to different predispositions towards African orature.

The second point which is worth noting is that in contemporary discourse anthropology has lost its original meaning, as a study of "primitive" societies or cultures. The emphasis is now on "ethnography." which is often interpreted as "intersubjective communication" between the fieldworker and his/her informants so as

Literature and Anthropology in Africa

The African continent is a rich source of world culture: however, its heritage—like other aspects of its wealth—has often been exploited, deformed, minimized or/and appropriated. In an age that claims globalism and multiculturalism, exploration of alternative ways of life and other types of creativity is imperative. If the world is indeed becoming more unified, it should only do so by giving each part of the globe its due, and not through the hegemony of one part over the others. It is essential then to highlight systems of thought that have been ignored, dismissed or misrepresented. It is equally essential to realize that all poetics is, in the last analysis, ethnopoetics. The aesthetic dimension in cultural configurations, i.e. poetics, is intimately related to the ethos of a social group at a certain conjuncture of its history-and thus the need for anthropology in comprehending literature and the parallel need for literary insights in understanding anthropological and ethnographic accounts. More often than not, anthropology and literature overlap accidentally or by design to deepen our understanding of patterns of behavior.

"Africa" in this issue covers the sub-Sahara and north of the Sahara: it is continental Africa, "Literature" covers both written texts by individual authors and oral works which are a product of the collective imagination. Participants in Alif 17-an issue devoted to Africa in a journal published in Africa-are naturally mostly Africans. but authors from other continents (America, Asia and Europe) also figure. The articles, interviews, testimonies, translations and illustrations cover different corners of Africa: North, East, West and South; though not every country in Africa is represented in what should be considered only a step in an ongoing search for understanding of African civilization. Comparative studies between various African literatures as well as between African and non-African literatures have been included without compromising specificities-in the conviction that any interpretation or understanding requires necessarily analogic thinking and a comparative perspective.

Alif, a multilingual journal appearing annually in the Spring, presents articles in Arabic, English and occasionally French. The different traditions and languages confront and complement each other in its pages. Each issue includes and welcomes original articles. The next issues will center on the following themes:

Alif 18: Post-Colonial Cultural Discourse in South Asia.

Alif 19: Gender and Knowledge: Contribution of Gender Perspective to Intellectual Formations

Alif 20: The Hybrid Literary Text: Arab Creative Authors Writing in Foreign Languages

Your voice is this?
I can almost touch it
I can almost inhale from its branches
the aroma of the earth, the sweat of the mountains
I can almost hear in its beat
the water gushing in the resounding Congo River.
Your voice, O Africa
whose echo sways me as cyclones do!

---Muhammad al-Faituri (translated from Arabic)

...engaged in what should be the simultaneous act of eliciting from history, mythology and literature, for the benefit of both genuine aliens and alienated Africans, a continuing process of self-apprehension whose temporary dislocation appears to have persuaded many of its non-existence or its irrelevance in contemporary world reality.

-Wole Soyinka

Contents

English Section	
· Editorial	4
Archie Mafeje: The Anthropology and Ethnophilosophy of African Literature	
David Dorsey: The Silences of a Maasai Novel: Kulet's Is It	•
Possible?	22
Nicholas S. Hopkins: Memories of Griots	43
South Africa	
South Africa Frances Harding: Challenging Aristotle: The Form of	73
an African Drama	01
Abdul-Rasheed Na'Allah: Interpretation of African Orature:	93
Oral Specificity and Literary Analysis	12:
Oral Specificity and Literary Analysis	1 200
Sub-Saharan Women's Poetry	143
Mary Harvan: "Its Eventual Victory Is Not in Doubt": An	
Introduction to the Literature of Ken Saro-Wiwa	16
Virginia Ola: The End of Their Trial: The Archetypal Female in Thomas Hardy and Ngugi wa Thiong'o	
Anshuman A. Mondal: Between Turban and Tarbush: Modernity	183
and the Anxieties of Transition in Hadith 'Isa ibn Hisham	
Mohammed Chergui: The Subterranean Supper: Mizar's Face	20
(Introduced and translated by Norddine Zouitni)	223
Elizabeth Fernea: Representation and Postmodern	44
Anthropology (Interview)	244
· Abstracts of Arabic Articles	25
Notes on Contributors	262
Arabic Section	
71.34	
• Editorial	* * *
Arabic Novel	
Ferial J. Ghazoul: The Sufi Novel in the Maghreb	2
Gusine Gawdat Osman: African, Arabian and French Folk Epics	_
Randa Abou-bakr: Private Experience as Expression of	54
Socio-Political Reality in the Poetry of Dennis Brutus and	
Mahmoud Darwish	-
Fatma Massoud: The Self-The Other: Africa in the Mirror of	69
German Travellers (1847-1923)	90
Adel El Siwi: The Masque as Art: Africa and Beyond	124
Miral al-Tahawi: The Ethnographic Dimension in Fiction:	12
A Testimony	14:
Abdul Hamid M. el Zein: The Myth of Creation in East Africa	- /*
(Introduced and translated by Nabila Ibrahim)	153
James Clifford: On Ethnographic Allegory	
(Tanslated by Céza Kassem-Draz)	182
Ahmed Abou Zeid: Anthropology as Vocation (Interview) · Abstracts of English Articles	211
Notes on Contributors	241

Editor: Ferial J. Ghazoul Associate Editor: Samia Mehrez Assistant Editor: Monica Farrell Editorial Manager: Maggie H. Awadalla

Assistants: Walid El-Hamamsy, Hoda Hassanein

Editorial Advisors: Nasr Hamid Abu-Zeid, Stephen Alter, Galal Amin, Gaber Asfour, Sabry Hafez, Barbara Harlow, Malak Hashem.

Thomas Lamont, Doris Enright-Clark Shoukri, Hoda Wasfi.

The following people have participated in the preparation of this issue: Mona Abaza, Nadje Al-Ali, Roger Allen, Soraya Altorki, T. J. Anderson, Donald Cole, Virginia Danielson, Abd al-Hamid Hawwas, Izz al-Din Ismail, Ayman al-Kharrat, Edwar al-Kharrat, Muhammad Afifi Matar, Claude Meillassoux, Laurence Moftah, Maggie Morgan, Tahia Abdel Nasser, Cynthia Nelson, Reem Saad, Hanan Sabea, Mohammed Serag, Susan Slymovics, Nahla Ahmed Soliman, Robert Switzer, Sheldon Watts, Magdi Yusuf.

Printed at : Elias Modern Press, Cairo.

Price per Issue: - Arab Republic of Egypt: L.E. 10.00

- Other countries (including airmail postage)

Individuals: \$ 20; Institutions: \$ 40

Back issues are available

Earlier issues of the journal include:

Alif 1: Philosophy and Stylistics
Alif 2: Criticism and the Avant-Garde

Alif 3: The Self and the Other

Alif 4: Intertextuality

Alif 5: The Mystical Dimension in Literature

Alif 6 Poetics of Place
Alif 7: The Third World: Literature and Consciousness
Alif 8: Interpretation and Hermeneutics
Alif 9: The Questions of Time

Alif 10 : Marxism and the Critical Discourse

Alif 11: Poetic Experimentation in Egypt since the Seventies

Alif 12: Metaphor and Allegory in the Middle Ages

Human Rights & Peoples' Rights in Literature & the Alif 13 : Humanities

Alif 14 : Madness and Civilization

Alif 15: Arab Cinematics: Toward the New and the Alternative Alif 16: Averroës and the Rational Legacy in the East and the West

Correspondence, subscriptions and manuscripts should be addressed to: Alif, The American University in Cairo

Department of English and Comparative Literature,

P.O. Box 2511, Cairo, Arab Republic of Egypt Telephone: 3575107; Fax: 355-7565 (Cairo, Egypt)

E-mail: ALIFECL@ACS.AUC.EUN.EG

© Department of English and Comparative Literature.

The American University in Cairo.

Journal of Comparative Poetics



No. 17, 1997



